مفتتح

أكثر من علامة تحيط بنا ، تجعلنا نزداد يقينا أننا نعيش فى زمن الرواية . هناك الإنجازات المتميزة بثرائها الكمى ، قطريا وقوميا وعالميا ، على نحو ارتفعت فيه معدلات الإبداع الروائى على مستوى الكتّاب ، ومعدلات الاستقبال على مستوى القرّاء ، فغدت الرواية النوع الجاذب لمزيد من القراء ، فى مختلف الطبقات والقطاعات والمجالات ، بالقدر الذى انتزعت به الرواية آيات التقدير والاهتمام ، سواء كنا نتحدث عن المحافل الرسمية للتقدير العالمى (حيث تتزايد المعدلات الإحصائية للروائيين الحاصلين على جائزة نوبل ، على سبيل المثال ، بالقياس إلى الحاصلين عليها من بقية المبدعين للأنواع الأخرى) أو عن المؤسسات النقدية للتقييم الروائى (حيث تتزايد معدلات الكتابة النقدية عن الرواية عاماً بعد عام ، وتتكاثر مصطلحاتها تكاثراً لافتاً فى وفرته وثرائه وتعقّده ، وينقسم المجال المعرفى العام لهذه الكتابة إلى مجالات فرعية ، فنسمع عن علوم السرد والوصف وبويطيقا الرواية ودراسات الزمن والمكان ..إلخ) .

يضاف إلى ذلك قدرة الرواية على التقاط الأنغام المتباعدة ، المتنافرة ، المركبة ، متغايرة الخواص، لإيقاع عصرنا ؛ وذلك بواسطة الطبيعة البوليفونية التى ينطوى عليها النسيج الروائى ، الذى يؤالف بين العناصر المختلفة ، والخاصية الحوارية التى تجمع بين الأضداد ، وتصل بينها وصل الجدل فى نسيج معقد ، يتضافر فيه السرد والوصف والأحداث والشخصيات وأفعال الكلام وتراكيب الزمان والمكان ، داخل الإطار الدلالى لمنظور « التبئير » ، فى علاقات تصنع الأطراف المتجاوبة والعناصر المتنافرة فى شبكة متوترة الأبعاد والمكونات ؛ شبكة تظل متواشجة الخيوط ، موصولة المكونات ، حتى لو انقلبت «الحوارية» إلى «كرنفالية» تتحطم فيها علاقات التراتب وألوان الحواجز .

ولقد كانت هذه الكرنفالية ، ولاتزال ، أحد أهم أسلحة الرواية فى تدمير الأنساق الإيديولوجية المغلقة ، الجامدة ، للعالم الذى تتولّد فيه والعالم الذى تواجهه وتسعى إلى تغييره فى الوقت نفسه ، خصوصاً حين تغدو الحاجة ماسة إلى إعصار يكتسح كل ألوان التراتب القمعى بين البشر ، ويحطم كل قضبان السجون التى تفصل بين بنى الإنسان ، وينقض كل علاقات التمايز الذى يفصل بين الأنواع الأدبية ويعقلها فى قضبان الأبنية المغلقة لكل نوع . ولعل هذه الكرنفالية سمة أخرى من

سمات الرواية ، فى قدرتها على التقاط تفاصيل المشهد المعقد ، العدائى ، القمعى ، لعالمنا ؛ ودقائق النغمات المتنافرة ، المزعجة ، لعصرنا ؛ وإيقاع التحولات المتدافعة ، متغايرة الخواص ، فى لحظتنا التاريخية الراهنة .

لقد كان ازدهار القص ، فى تراثنا العربى ، قرين الاحتجاج على القمع ، والتمرد على العنف الذى يفرض به التراتب الاجتماعى على البشر ، والرفض لكل أشكال القيد على حركة الفكر فى تطلعه صوب المعرفة . وفى الوقت نفسه ، كان قرين البحث عن لغة تراوغ المردة ، وتستأنسهم بحيل السرد ، كى تبعد سيف الجلاد عن رقبة القاص ، أو تستأنس الجبابرة العماليق ، فتدخلهم سجن القص الذى هو أشبه بمصباح علاء الدين . ولذلك ، انتشرت رمزية (كليلة ودمنة) في طرقات بغداد على ألسنة الهامشيين ، وتولدت منها فى صياغات متجددة فى الوقت نفسه ؛ صياغات لم يكف عن خلقها وإبداعها كل المتمردين على أمثال «دبشليم» ، باسم كل ماينطوى عليه رمز «بيدبا». وتحوّل قص «شهرزاد» إلى احتجاج على قمع التراتب الاجتماعى ، رفضا لهوان المكانة المفروضة على أمثال «الجارية تودد» ، وظلت محاكمة الحيوان للإنسان ، عند إخوان الصفا ، تطلعا إلى إمام يملأ الأرض عدلا بعد أن ملئت جوراً . وكان القص فى (حى بن يقظان) أمثولة تنقض التراتب القمعى المفروض على علاقات المعرفة ، ووسائلها التى تحول بين العقل الإنسانى وحرية ابتداع معرفته دون وسيط أو قيد .

وكما التقطت (أولاد حارتنا) الخيط من تراثها ، فى عالم «الرواية» الحديث ، واصلت تقاليد الأمثولة التى تنقض ما يثقلها من كل ألوان التراتب الاجتماعى والسياسى والمعرفى ، وذلك فى سياق من الدوافع التى تولدت عنها روايات من أمثال (الزينى بركات) و(الهؤلاء) و(الحوات والقصر) و (شرق المتوسط) و (الرهينة) و(البلدة الأخرى) ، وعشرات غيرها من الروايات المعاصرة التى تقول لنا : إن زمن الرواية يوجد حين يختل الإيقاع ولا تستبين نغماته ، حين يغدو الشك فى الأنساق علامة على انهيار كل الأنساق الكبرى ، حين تغيب المطلقات فلا يبقى سوى النسبى ، حين تتنافر أفعال الكلام فتضيع إمكانية الحوار ، حين يعلو نجم (مدن الملح) التى تحمل جرثومة انهيارها من داخلها ، والتى يغدو فيها الإنسان بكل قدراته على الخلق والإبداع مجرد (ذات) لاتعى حتى (هاتف المغيب) من حولها .

هل زمن الرواية ، بهذا المعنى ، هو الذى جعل لوكاتش يصف الرواية بأنها ملحمة الطبقة الوسطى فى بحثها عن المعنى والقيمة فى عالم تضطرب فيه علاقات المعنى والقيمة ؟ إن الأمر ممكن ، فالرواية فنّ المدينة القادر ، بحكم ما ينطوى عليه ، على اقتناص تحولات الطبقة الوسطى ، فى المدينة التى تزداد تعقدا وازدحاما ، وكوزموبو ليتانية ، والمدينة التى تفارق عصر الصناعة الذى اقتنصت ملامحه المائزة إلى عصر المعلومات الذى تبحث عن قسماته الدالة ، داخل العلاقات المتنافرة بين البشر الباحثين عن (اسم الوردة) .

ولعل هذا البحث هو الذى يفسر ، مع غيره ، تفجر عنصر «الشعرية» فى الرواية التى تنطق«زمن الرواية» ، حيث لاتكتفى الرواية بأن تستنزل «الشعر» من عليائه ، فى قمة التراتب الإبداعى الاجتماعى ، بوصفه فن العربية الأكبر ، وفن الطبقات العليا ، أو ذوى الياقات المنشاة من الخاصة لا الحرافيش من المهمشين الذين نراهم فى (وكالة عطية) أو (وردية ليل) ، بل تجعل منه أحد فنون العربية ، فى علاقات متكافئة غير متراتبة ، حوارية وليست مونولوجية ، ومتفاعلة متعددة الأبعاد وليست أحادية البعد . وفى داخل هذه العلاقات الجديدة ، أفادت الرواية من الشعر «شعريته» ، وجعلت منه عنصراً من عناصرها التكوينية فى مستوى ، وملمحاً من ملامح أنواعها الفرعية فى مستوى ثان . فى المستوى الأول ، نلمح الحوارية التى يتناغم بها الشعرى والنثرى ، فيؤدى كلاهما دوره فى الإيقاع المركب للغة الرواية ، حيث نلمح وجهاً آخر من أوجه الدلالة المتضمنة لمعنى الحوارية عند باختين، وحيث يتجاور المستوى اللغوى لعبارة : «كان المغيب يقطر سمرة هادئة» مع المستوى اللغوى لعبارة : «السجن للجدعان» فى صفحات رواية واحدة . وفى المستوى الثانى ، تهيمن الشعرية على الوظائف اللغوية فى الرواية ؛ فتقع «الشعرية» نفسها فى الصدارة من القص ، خالقة (وليمة لأعشاب البحر) أو (مخلوقات الأشواق الطائرة) ، حيث (الزمن الآخر) للكتابة التى تؤسس للرواية الشعرية بوصفها مجلى حداثياً من مجالى الرواية فى زمنها .

وإذا كان التقابل بين صدارة «الشعرية» وصدارة «اللاشعرية» سمة أخرى من سمات الرواية ، سواء نظرنا إلى العلاقة بين الاثنتين من منظور المراوحة بينهما داخل علاقات الرواية الواحدة ، أو داخل علاقات الروايات المتعددة ، فإن هذه السمة نفسها ، من منظور آخر ، دلالة أخرى على استجابة الرواية لزمنها الخاص ، فى تناقضات عناصره أو تضاد أقطابه ، وذلك بالمعنى الذى يدل على إمكان الاستغراق فى الذاتية ، والغوص عميقا فى «الأنا» ، حيث تتفجر حمم «اللافا» (Lava) المتدافعة من قرارة اللاوعى ، وقدرة الرواية - فى الوقت نفسه - على تجسيد نقيض الذاتية، ومن ثم الابتعاد عنها، بعيداً عن الذاتية ، حيث «الشيئية» الخالصة ، واطراح النزعة الإنسانية (إذا استخدمنا اصطلاح أورتيجا إى جاسيت) والتباعد الكامل عن العلامات الانفعالية ، والاستغراق فى عالم الموضوعات المحايد ، أو حتى تكوين عالم مواز هو «كولاج» (Collage) خالص، تتكون مكوناته من قصاصات الجرائد والمجلات وتقارير وكالات الأنباء وكتابات المختصين ، وذلك فى نسيج من العلاقات الدلالية التى تنأى دوالها عن المدلولات الانفعالية ، أو المدلولات الحائمة التى تتحول ، بدورها ، إلى دوال مثيرة لترابطات وتداعيات انفعالية . هذا التقابل بين الشعرى واللاشعرى ، والمراوحة بينهما ، ومن ثم نقض التراتب المفروض على الصلة بينهما ، سواء فى ضفيرة الرواية الواحدة أو الضفائر التى تتقابل بها الروايات المتعددة ، وجه آخر من أوجه العلاقة المتغيرة بين الأساسى والهامشى فى الفن ، وذلك بالمعنى الذى أشار إليه فيكتور شكلوفسكى ، عندما ذهب إلى أن علينا ، نحن المنظِّرين ، أن نعرف قوانين الهامشى فى الفن . إن الهامشى وضع غير جمالى ، فى الحقيقة ، ولكنه متصل بالفن ... فلكى يظل الفن حيا ، عليه أن يختار مادة خاماً جديدة ، هى بمثابة حقن للفن بالهامشى الذى يمنحه القوة والحياة المتجددة . وقدرة الرواية هائلة

على أن تحقن أوردتها بالهامشى الذى يجدد قوتها وحيويتها ، والذى يؤدى دوره فى بنيتها الحوارية بوصفه عنصراً من العناصر المكونة للحوارية التى تنطوى عليها الرواية ، والتى تجعلها قادرة على تجسيد سياق متواشج من النغمات والاتجاهات والموازيات والتقابلات التى لاحدّ لعلاقاتها التكوينية .

وأخيرا ، فإن ما نقوله عن زمن الرواية لا يعنى أننا نغض من شأن الأنواع الأدبية الأخرى ، أو أننا نستبدل بالتراتب القديم الذى يترأسه الشعر التراتب الجديد الذى تترأسه الرواية ، أو أننا ننفى عن الرواية صفة الحضور قبل هذا العصر ، فذلك كله لايدور بخاطر أى مراقب موضوعى لعلاقات الأنواع الأدبية ، فضلا عن أنه وجه آخر من تراتب قمعى يستبدل الأعلى بالأدنى ، ليبقى على بنية تنطوى ، دائما ، على ثنائية الأعلى والأدنى نفسها . وأحسب أن النقد الحداثى، كله ، يسعى إلى نقض البنية التى تنطوى على هذا النوع من التراتب ، والتى تولده فى آن . فهو نقد ينفر من أقانيم «المركز» الثابت (التى يجد القارىء نقداً لها فى القسم الخاص بكتابات ديريدا من هذا العدد) . وما نريده ، ونتطلع إليه ، هو أن نلفت الانتباه إلى متغيرات العصر ومتغيرات العلاقة بين الأنواع ؛ تلك المتغيرات التى أبرزت دور الرواية، والتى أبرزها الدور الحالى للرواية . وكثيرة هى المؤشرات الكمية والكيفية التى تؤكد حضور هذا الدور وبروزه على السواء .

يكفى أن نتذكر خشية محمد حسين هيكل (عام ١٩١٤) من أن تلحق به «معّره» كتابة «الروايات» فتنتقص من مكانته الاجتماعية ، وأن نتذكر صديق إبراهيم عبد القادر المازنى (فى العشرينيات) الذى بادره منزعجاً حين علم أنه يهم بوضع «رواية» ، وماذهب إليه العقاد حين أصدر كتابه (فى بيتى ـ ١٩٤٥) ، وقال ـ على لسان صاحبه فى وصف مكتبته ـ قولته الشهيرة : « ما أصغر نصيب القصص من هذه الرفوف» ، وبرر ذلك بأن «الرواية تظل ... فى مرتبة دون مرتبة الشعر» ، وأنها تشبه «الخرنوب الذى قال التركى عنه ـ فيما زعم الرواة ـ إنه قنطار خشب ودرهم حلاوة» ، وأنها لا تشيع إلا «بين الدهماء» . لنتذكر ذلك كله وغيره ، ونقارن بينه وما شعرنا به حين قرأنا روايات نجيب محفوظ وأقرانه ، وحين نقرأ كتابات الأجيال اللاحقة عليه ، وحين رأينا نجيب محفوظ ينال جائزة نوبل ، فيؤكد المكانة العالمية للأدب العربى بفنّ الرواية وليس فنّ الشعر الذى حقّر العقاد من «الرواية» بالقياس إليه . وكان ذلك بعد أقل من خمسة وأربعين عاما على ما قاله العقاد ، وبعد رحلة مضنية من الرواية العربية التى أكدّت مكانتها بالإبداع والتنظير لهذا الإبداع ؛ أى بكل ما يكشف عن تميزها وقدرتها على التقاط نغمات زمنها والدلالة على هذا الزمن فى الوقت نفسه .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن نجيب محفوظ ، دون سواه ، هو الذى نقض بالدلالة العميقة ما قاله العقاد . وكان ذلك حين نشر نجيب محفوظ فى مجلة «الرسالة» فى العدد نفسه الذى عاود العقاد فيه هجومه على القصة (٣ سبتمبر ١٩٤٥) مقاله «القصة عند العقاد» . وكان نجيب محفوظ قد فرغ من نشر رواياته التاريخية الأولى (عبث الأقدار ـ ١٩٣٩) و(رادوبيس ـ ١٩٤٣) و (كفاح طيبة ـ ١٩٤٤) ، وبدأ نشر رواياته الاجتماعية التى استهلها برواية (القاهرة الجديدة ـ ١٩٤٥) . وفى هذا المقال ، يكتب نجيب محفوظ ما نعده إرهاصاً بزمن الرواية وتأكيداً لدلالته ، فى أدبنا العربى الحديث.

ولا جناح عليه لو استبدل بالتراتب القمعى للأنواع الأدبية ، عند العقاد ، نوعاً مضاداً من التراتب ؛ فالعنف الحدىّ عند العقاد هو الذى ولّد الاستجابة الحدّية المضادة عند نجيب محفوظ ، فاستبدل تراتباً بآخر. لكن يبقى مما قاله إحساسه العميق بروح العصر وحاجته للمغايرة ، وإرهاصه النبوئى بالزمن القادم للرواية العربية ؛الزمن الذى شارك فى صنعه ، والذى بدأ التبشير به عندما اختتم مقاله بقوله :

«لقد ساد الشعر فى عصور الفطرة والأساطير ، أما هذا العصر ، عصر العلم والصناعة والحقائق ، فيحتاج حتما لفن جديد ، يوفق على قدر الطاقة بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنانه القديم إلى الخيال ، وقد وجد العصر بغيته فى القصة ، فإذا تأخر الشعر عنها فى مجال الانتشار ، فليس ذلك لأنه أرقى من الزمن ولكن لأنه تنقصه بعض العناصر التى تجعله موائما للعصر، فالقصة على هذا الرأى هى شعر الدنيا الحديثة . وسبب آخر لايقل عن هذا فى خطره هو مُرونة القصة واتساعها لجميع الأغراض ، مما يجعلها أداة صالحة للتعبير عن الحياة الإنسانية فى أشمل معانيها . لذلك توجد قصة عاطفية ، وقصة شعرية ، وقصة تحليلية ، وقصة فلسفية ، وقصة علمية ، وقصة سياسية ، وقصة اجتماعية . ولعل الشمول فى التعبير يكون مقياسا أصدق من المقياسين اللذين يقترحهما الأستاذ الكبير [العقاد] ، ودلالته واضحة فى أن القصة أبرع فنون الأدب التى خلقها الإنسان المبدع فى جميع العصور» .

رئيس التحرير

الرواية
أفقاً للشكل والخطاب المتعددَيْن

محمد برادة

هل نعيش ، فعلاً ، زمن الرواية ؟

بالرغم من وجود أمارات كثيرة يمكن أن تسند الرأى القائل بان الرواية هى الجنس التعبيرى الغالب خلال العقود الأخيرة ، فإن ربط السؤال بالسياق الأدبى والثقافى العام ، والتدقيق فى الموضع الذى تحتلُّه الرواية ضمن الحيِّز الذى تشغله الأجناس التعبيرية ، قد يحملنا على تعديل موقفنا والانتقال من التسليم باننا نعيش زمن الرواية إلى البحث عمَّا نعتبره مبرراً للدفاع عن فكرة أن الرواية تستحق أن تكون هى الجنس الأدبى الأقدر على التعبير عن علائق الإنسان الحديث المعقَّدة ، سواء على صعيد الذات أو على صعيد فهم المجتمع والكَوْن واستيعاب التحولات المتسارعة .

تبدو الرواية ، لأول وهلة ، أحدثَ جنْس أدبى (رغم قدَمه) لم يدخُل حومةَ التَّنظير والاعتراف بخصائصه إلاَّ فى القرن السادس عشر ، عندما نشر الناقدان الإيطاليان سَنْزيو « Ceinzio » وبِيَنْيا « Pigna »، سنة ١٥٥٤ ، كتابيْن عن الرواية ، مُوضحيْن أنه ، لا أرسطو ولا أحد قَبْلَهُما قد اهتمَّ بهذا الجنس الأدبى وتحدَّث عنه[(١)] . وعلى عكس أصحاب النزعة الإنسانية من شُرَّاح أرسطو فى ذلك القرن ، ذهب هذان الناقدان المناصران للرواية إلى أن كتاب أرسطو لم يشمل جميع التَّركيبات الشعرية ، وأن هناك تغييرات فى الأدب تستجيب لتحوّلات طبائع الأمم وعاداتها . ومن ثم فإن الرواية (سواء كُتبت شعراً أو نثراً) «تَتَبّع الحياة» .

لكن «زمن» الرواية لم يبدأ دورتَه الحديثة الممتدَّة إلاَّ فى القرن السابع عشر ، خاصة عند ظهور رائعة سرفانتيس (١٦٠٥ـ ١٦٦٥) (دون كيخوته) ؛ فهذه

الرواية تُحدث نقلةً عميقة على مستوى الشكل والموضوع ؛ فهى تجمع بين الملحمة والرواية وتستثمر روايات الفروسية والمغامرات التى كانت سائدة فى القرون الوسطى ، وتُزاوج السرد بالتفكير النظرى فى جنس الرواية ، وتجعل من شخصية دون كيخوته «المجنونَ» الذى يخلط الأوراق ويُعيد النظر فى المسلمات . ولأن (دون كيخوته) تحمل فى صلبها الإنجاز النَّصى والتنظير ، وتَتَدثَّر بالالتباس وتُشكِّك فى السارد وفى صاحب النَّص ، فإنها قد دشَّنت ، فى آن ، زمن الرواية الحديثة وأفقها : زمن الرواية المغاير للأزمنة القديمة وللعصور الوسطى والمتصل ، منذ ذاك ، بعصور الكشوفات والنظريات العلمية وتشييد المجتمعات البرجوازية ، والإقرار بقيمة الفردية ، وتوسيع المدن ، والدخول فى متاهة البحث عن الذات والصراع الأبدى بين «الداخل» و «الخارج». وأفق الرواية المشدود إلى القرن العشرين بوصفها شكلاً مفتوحاً ، قادراً على امتصاص أجناس تعبيرية متعددة ، ومُتيحاً للتساؤل عن ماهية الكتابة ، والوضع الاعتبارى للرواية والتخييل ، ووظيفة السارد والقارىء . إلاَّ أن هذا النص الروائى الرائد لم يكْف ليجعل من الرواية الجنس الغالب (٢) المستوعب للجديد فى جميع تشكيلاته وتمظهراته . كان لابد من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر لتتوافر شروط سوسيو ـ ثقافية تُبَوِّىءُ الرواية مكانة الصدارة إنتاجاً واستهلاكاً . ومع بداية القرن العشرين ، يتعزَّز «زمن الرواية» من خلال إنجازات نصيَّة تكشف عن إمكانات أخرى فى السَّرد والوصف والتخييل ، والتقاط التفاصيل ، واستبطان الذَّات المتشظِّية وسط ضوضاء المدينة واهتزاز القيم وتبدُّلها . روايات ثلاث قد تُلخص الدورة الثانية لزمن الرواية الحديثة : (بحثاً عن الزمن الضائع) لمارسيل بروست ، و (أُوليس) لجيمس جويْس ، و (المسخ) لفرانز كافكا . تتكاثر التسميات والاتجاهات وطرائق الكتابة (رواية رومانسية ، واقعية ، رمزية ، نفسية ، رواية الاختبار ، التعلُّم ، التكوين ، الفانتستيك ، البوليسية ، الخيال العلمى ..) غير أن هناك خيْطاً يسلك ذلك الركام الضخم من الإنتاج الروائى الذى تغصُّ به جميع الآداب . ومن الصعب الزَّعم أننا نستطيع تحديد ذلك الخيط الرابط بين مختلف الروايات المنضوية تحت الجنس التعبيرى نفسه ، إلا أنها شديدة التغاير ، إلى درجة التعارض ، على مستوى التركيب الفنى والتِّيمات وتنظيم الفضاء والزمان . ماالذى يجمع بين (قصة حقيقية) لُلوقيانوس السميساطى و(تحولات الجحش الذهبى) للوكيوس أبوليوس ، وهما من القرن الثانى الميلادى ، وبين نصوص مثل (فيلهيلم ميستر) لجوته ، و(مدام بوفارى) لفلوبير و(الصخب والعنف) لفوكنر و(الغثيان) لسارتر ، و(سباق المسافات الطويلة) لعبد الرحمن منيف ، و(الغيرة) لآلان روب جرييه و (فقهاء الظلام) لسليم بركات ، و (كوابيس بيروت) لغادة السمان ، و (مائة سنة من العزلة) لماركيز و (أنا الأسمى) لأوغسطو رووا باسوس ؟

هذا التنوع المفرط داخل الجنس «الواحد» يَسِمُ الرواية بحرية الشكل ويؤمن لها التجدّد وتغيير الجلد تبعاً لإيقاع العصر ، وانتظارات الجمهور المتلقى . لكنه ، فى الآن نفسه ، لا يحميها من التأزم والتعثر . فتاريخ الرواية الحديثة ـ على قصره ـ عرف أكثر من «أزمة» وكان موضوعاً لأكثر منَ تنبؤ بقرب «اختفاء» الرواية ، خاصة فى العقود الأخيرة ، حين برزت وسائل تعبير أخرى تقوم على التخييل والتشخيص مثل التلفزة ، والسينما ، والشرائط المصوَّرة ، والمسرح وجميع أنواع «الفرجة» . وجنس الرواية غير المحدد بكيفية صارمة ، غير المسيّج ، كثيراً ما تختلط ملامحه بأجناس أخرى تنتمى إلى العلوم الإنسانية مثل التاريخ ، والتحليل النفسى ، والسيرة ، حيث نجد التخييل والسرد ونماذج من الشخصيات البشرية . الرواية ، إذن ، لا يمكن أن تكون فى منجى من منافسة الأجناس التعبيرية القديمة أو الحديثة ولا يمكن ، بالتالى ، أن نقر بتملكها لهذا الزمن الذى نعيشه إلا بعد أن نحدد ما يميزها على مستوى الشكل والخطاب ، وما يتيح لها أن تكون أقدر من

بقية الأجناس ، خاصة الأدبية ، على تشخيص العالم، وبلورة الرؤية ، و«ابتكار» الحقيقة .

في ندوة مغلقة عن «الرواية اليوم» ، حاول مجموعة من النقاد والروائيين الفرنسيين أن يقدموا جواباً على سؤال «هل ما تزال الرواية ضرورية؟» ، فألحوا على أن ما يميز الرواية ويستلزمها ، هو أنها جنس تعبيري يتيح لنا أن نقول من خلاله «كل شيء»، وهذه خاصية لا تتوفر في أجناس أخرى : «فالرواية هي سينما لأنها تستطيع وصف الصور ، وفي الآن نفسه هي أكثر بكثير من السينما لأننا نستطيع من خلالها أن نقول ما تفكر به شخصية روائية ما ، وما يفكر به حجر أو طريق ، كما نستطيع أن نسرد تاريخاً أو نقول ما تظن إحدى الشخصيات أن شخصية أخرى تعتقده ؛ هناك كثافة من الممكنات (...) والرواية المثلى، ورواية الحلم ، الرواية المطلقة هي التي تحاول أن تقول كل ما يجري في لحظة واحدة . وما من فن آخر يمكنه أن يزعم امتلاكه هذه القدرة على قول كل شيء» (٣) .

انطلاقاً من هذه الملاحظة ، أريد أن أوضح «لزومية» الرواية بوصفها أفقا لتعديد الأشكال والكتابة داخل الجنس الواحد ، ومن ثم إبراز الخصائص التي تؤكد زمن الرواية الممتد نتيجة لشكلها المفتوح ، اللامنتهي ، وقدرتها على استيعاب الأسئلة والقضايا والتحولات الملازمة لرحلة الإنسان . من هذا المنظور ، سنتوقف عند مسألتين أساسيتين :

- المسار التاريخي لجنس الرواية وتفريعاته الممتدة، على الأقل ، من القرن الأول الميلادي إلى الآن.

- خصائص الخطاب في الرواية وماتتيحه من إمكانات لتعدد الكتابة الروائية ، وتوسيع طرائق التعبير وصوغ الرؤى .

١ - المسار التاريخي لجنس الرواية

يقترن تاريخ الرواية بمفارقة ولّدت امتدادات ملتبسة بالنسبة لظهور جنسها والاعتراف به من لدن شارحي كتاب الشعر لأرسطو ، ومؤلفي كتب «فنون الشعر» إلى حدود القرن السادس عشر . ذلك أن أرسطو لم يفسح في كتبه ، كما هو معلوم ، مجالاً للرواية ضمن تصنيفاته للأجناس الأدبية ؛ وكل ماتجده ، إلى جانب الملحمة والتراجيديا والكوميديا ، خانة فارغة يمكن أن ندرج فيها المحاكاة الساخرة (الباروديا) إذا اعتبرناها جنساً يتوسل بالنثر ، ويتناول موضوعات «وضيعة» (٤) . ولأن النصوص الروائية لم تكن متداولة في عهد أرسطو ، أو بالأحرى لم تكن قد وُجدت بعد ، فإن هذا الحذف يبدو مبرراً . لكن نصوصاً نثرية ، سردية ، تتناول موضوعات «وضيعة» وفانتاستيكية بدأت بالظهور منذ القرن الأول للميلاد في اليونان ثم في المملكة الرومانية ، واستمرت بالانتشار خلال القرون الوسطى في أوربا وفي ثقافات أخرى وصولاً إلى القرن السادس عشر قبل أن يتنبه بعض النقاد إلى ضرورة سد الثغرة التي أبقى عليها شراح أرسطو الأوفياء . وتتوفر تلك النصوص الروائية القديمة ، أو ما وصل منها ، والمعروفة بالروايات الإغريقية واللاتينية (٥) ، على خصائص تميزها عن بقية الأجناس ، وتجعلهاذات قرابة متينة بخصائص الخطاب الروائي الذي تبلور فيما بعد ، عند انتقال الرواية من الهامش والإقصاء ، إلى زمن البرُوز والذيوع (فيما بين القرن السادس عشر والقرن التاسع عشر) . ليس غريباً، إذن ، أن نجد دارسي الأجناس الأدبية اليوم ، يعودون إلى ذلك الإنتاج الروائي المنسي لإعادة قراءته وتحليله واستنطاقه في خصوصيته ، لاستكمال صورة العالم وعلائق الإنسان بحضارته وبالكون في المجتمعين اليوناني والروماني القديم (٦) .

ما نوّد تأكيده ، في هذا السياق ، هو عراقة متح الرواية من بقية الأجناس والخطابات التي كانت قائمة

عندما كتبت تلك النصوص المتأبية على التصنيف الأرسطى . وبخصوص هذه المسألة ، أجدنى متفقاً مع ما ذهب إليه الباحث «بيير جريمال» فى مقدمته النفاذة التى صدّر بها ترجمته الفرنسية للروايات الإغريقية واللاتينية ، مُفنّداً الآراء التى تذهب إلى أن تلك الروايات هى سليلة السفسطائية الثانية ، أى الحركة الأدبية التى انتشرت فى البلدان المطبوعة بالهيلنية ابتداء من القرن الأول الميلادى . واستناداً إلى ذلك ، يفترض الباحث الألمانى «إيروين رود» ، أن الرواية الإغريقية تكونت من تركيب جنسين سابقين : المحكيات الغرامية الأثيرة فى المرثيات الإسكندرانية ، ومحكيات السفر ، وبالاعتماد على هذين الجنسين ابتدع السفسطائيون الرواية . على عكس ذلك ، أوضح جريمال أن عناصر الرواية موجودة فى مجموع الأدب الإغريقى: عند هيُوميروس وهيرودت ، وفى خلفيات الكوميديا والتراجيديا كما فى الميثولوجيا. لكن إذا كانت جميع الأجناس التعبيرية الإغريقية ملونة بالرواية ، فإن الرواية الإغريقية بدورها استعارت منها عناصر مميزة ، فأخذت من الملحمة العجيب والانغمار فى الماضى ، ومن التراجيديا ربط المصائر بالقدر واللجوء إلى التعرف وسوء التفاهم والمواقف القُصوى التى تُحل بكيفية سعيدة ، ومن التاريخ استثمار الشخوص التاريخية . ثم يستخلص جريمال من ملاحظاته الرأى التالى :

«ليست الرواية ، إذا ، مجرد ناتج لتركيب جزئى - تركيب جنسين خاصين وجدّ محددين - بل هى توجد ، فى الواقع ، عند ملتقى الأجناس ، وهى مادة أدبية خام ، واحتياطى سائل ، حيث تَتَماس ، بلا نظام ، جميعُ التطلعات والأفكار غير المصوغة ، وجميع الغرائز الأكثر حيوية فى الفكرالقديم . وفى هذا الصدد ، تضطلع الرواية الإغريقية بوظيفة مماثلة لتلك التى تضطلع بها الرواية الحديثة منذ رشاردسون وجان جاك روسو : أى وظيفة التحرير بالمقارنة مع الإرغامات الشكلية والتقاليد المُفقرة ، حيث تذبل الأجناس التعبيرية المعترف بها ». (ص IX).

فضلاً عما تقدم ، يلاحظ جريمال أن بعض النصوص القديمة تحمل بصمات التقاليد الشعبية للقصاصين الذين تأثروا بكتابات المؤرخين النثرية ، فكانو يمارسون فنهم الحكائى فى البلدان الآسيوية التابعة للثقافة الهيلينية ، ومن ثم فإن معظم موضوعاتهم كانت تستوحى من تاريخ ممالك الشرق بحسب الطريقة التى كانت مخيلة الشعوب المتعطشة للعديد تفهم بها ذلك التاريخ .

لا نقصد ، من وراء هذا الاستشهاد ، حسم موضوع «أصل» الرواية ، بل أن غرضنا هو الإلحاح على تعدّدية مكونات النص الروائى منذ القدم ، واعتماده على الاقتراض والتفاعل و الامتصاص ليصبح نصاً «مستقلاً» فى تركيبه الفنى ، وخطابه ، ودلالته وهذه الخاصة ستلازم الرواية فى رحلتها الطويلة ، وستعود إلى البروز فى النصوص الروائية المعاصرة .

فى الاتّجاه نفسه ، ولاستجلاء اللحظات الأساسية فى مسار الرواية التاريخى المطبوع بالتحولات والتفاعلات والتقاطعات ، نستعرض بإيجاز مقترحات ميخائيل باختين بخصوص نمذجة تاريخية للرواية ، وهى نمذجة تعتمد على المبادىء البنيوية لصورة البطل الأساسى ولعلاقته بالزمن ، لكن : «بالنظر إلى ترابط جميع العناصر ، فإن مبدأ ما ، فى بنيه البطل سيرتبط بنموذج معين من الموضوع ، وبتصور بالعالم، وبتركيب روائى معين » (٧) .

انطلاقاً من هذا التصور النظرى - التاريخى ، يتابع باختين مسار الرواية منذ القدم إلى العصر الحديث من خلال أربعة مُغايرات : رواية السفر

(الرحلة) ، رواية الاختبار ، رواية البيوجرافيا (والسيرة الذاتية) ، رواية التعلّم .

١ - رواية الرحلة :

لا يكون فيها للبطل ملامح مميزة ، بل هو نقطة متحركة داخل الفضاء الممتلىء بالانتقالات عبر الأسفار والمغامرات والاختبارات التى تتيح للروائى (صاحب الرحلة) أن يقدم التنوع المتجمد للعالم من خلال وصف المجتمع والمدن وطرائق العيش . فى هذا النوع من الرواية لا يوجد شىء يميز الزمن التاريخى ، وحده زمن المغامرة والسفر يحظى بالاهتمام ، مركزا على الاختلافات والتضادات . وهذا هو ما يفسر بروز «الإغرابيةالاجتماعية» عند وصف الفئة الاجتماعية ، والإثنية ، والبلد ، والعادات . وغالبا ما يغلب الأسلوب الطبيعى فى كتابة الرحلة ، حيث يتفتت العالم إلى أشياء منعزلة وإلى ظواهر وأحداث متجاورة أو متتالية . وهذا المبدأ نفسه فى بَنْينَة البطل وتشخيص الزمان الذى نجده فى روايات سفر أغريقية ولاتينية قديمة ، نجده فى الرواية الشطارية الأوربية مثل : (لازاريلو دو تُورميس) ، (فرانسيون) ، (جِيل بْلاس) .. إلخ . ونعثر على البنية نفسها مع شكل أكثر غنى بالطفرات ، فى روايات دوفو (Defoe) وسموليت (القرن ١٨) ، ثم فى بعض تنويعات رواية مغامرات الانقلابات خلال القرن التاسع عشر : « إن هذا النموذج من الرواية يجهل الصيرورة وتطور الإنسان ؛ وحتى عندما يتحول وضع الإنسان (فى الرواية الشطارية ، حيث يصبح الشحاذ غنياً ، والعامى نبيلاً) ، فإنه يظل على ما هو عليه » .

٢ - رواية الاختبار :

ينبنى هذا النموذج من الرواية على سلسلة من الاختبارات يُمتحن بها البطل الأساسى ، وتتصل باستقامته وفضائله وقداسته . ويُقدم البطل فى صورة جاهزة ممتلكاً خصاله ومزاياه التى تختبر على امتداد الرواية ويتم التأكد منها . وقد ظهرت رواية الاختبار ، قديماً ، من خلال مُغايرين : فى نصوص إغريقية مثل (Les Ethiopiques) و (Loeucipp et Clitophon) ، وفى النصوص المناقبية (L'hagiographie) عند بداية المسيحية (النصوص التى تتحدث عن الشهداء وعن القديسين) . وامتداداً لهذين المغايرين ، ظهرت فى العصور الوسطى رواية الفروسية متأثرة ببنيتهما مع تعديل للمحتوى الإيديولوجى لموضوعة الاختبارات . ثم نجد أخيرا الرواية الباروكية التى هى المغاير الأكثر صفاءً وأهمية وتأثيرا لروايات الاختبار (d'urfé . Scudéry , la Calprenéde , loohenstein) . لقد عرفت الرواية العربية أن تستخلص الموضوعات المتضمنة فى الاختبارات ، لتجعل منها حجر الزاوية فى بناء الرواية الكبرى ، إنها النموذج الأكثر انسجاما للبطولة الروائية المختلفة عن الصوغ البطولى الملحمى . وقد تطورت الرواية الباروكية فى أتجاهين مختلفين :

أ - الرواية البطولية للمغامرات (Lewis , Radcliffe, Walpole ...) .

ب - الرواية العاطفية المثيرة للانفعال - النفسية (عند ريتشاردسون و روسو) .

وبالرغم من الفروق القائمة بين مغايرات رواية الاختبار ، فإنها تلتقى فى «ملامح عامة» تحدد دلالة هذا النموذج فى تاريخ الرواية الأوربية : فمن حيث الموضوع ، نجده دائما منبنيا على «انزياح» بالنسبة للمجرى العادى لحياة الأبطال . إنه يقوم على أحداث ومواقف استثنائية قياسا إلى الحياة المعتادة . وهذا ما يفسر دور الصدفة فى الرواية بصفة عامة وفى الباروكية بصفة خاصة . وعلى مستوى الزمن ، نجده منفصلا عن التاريخ وعن السيرة (البيوجرافيا) ؛ إنه «زمن المغامرة» وكذلك «زمن الخرافة» فيما يتعلق برواية الفروسية . ونجد أن رواية الاختبار حققت نجاحا فيما يتعلق بتشييد الزمن النفسى (خاصة فى

الرواية الباروكية) ، إنه زمن يتوفر على إدراك ذاتى وعلى ديمومة خاصة ، (عند تشخيص الخطر أو الانتظار الممل أو الأهواء التى لا يمكن إخمادها ...) . وعلى مستوى تشخيص العالم ، فإن رواية الاختبار تركز على البطل وعلى ما يحيط به ، مما يجعل الإغرابيةالجغرافية تتفوق على الإغرابية الاجتماعية المميزة لرواية الرحلة . «وبين البطل والعالم ، لا يوجد تفاعل حقيقى : فالعالم عاجز عن تغييرالبطل ، فيكتفى باختباره ، والبطل من جهته لا يوجه فعله للعالم ، ولا يغير وجهته ، فهو مشغول بإسناد الاختبارات وإزاحة الأعداء .. إلخ ».

بعد أن وصلت رواية الاختبار إلى أوجها ، من خلال مُغايرها الباروكى ، فإنها فقدت فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر صفاءها؛ لكن النموذج الروائى القائم على اختبار البطل ، ظل مستمراً مع تعقيدات مستمدة من الرواية البيوجرافية ومن رواية التعلم . وعلى هذا الأساس، يمكن القول إن موضوعة الاختبار هى أساس الرواية الواقعية الفرنسية (خاصة عند بلزاك وستاندال) .

٣ ـ الرواية البيوجرافية :

نجد جذوراً لهذا النموذج فى الأدب القديم أيضا، سواء فى شكل ساذج يتحدث عن النجاح والفشل ، أو فى اعترافات ، خاصة فى الفترة الأولى لقيام المسيحية وصولا إلى اعترافات القديس أوغسطين . لكن جميع تلك النصوص لم تكن سوى تمهيد لظهور الرواية البيوجرافية ـ العائلية فى القرن الثامن عشر . وبالنسبة لجميع مغايرات التركيب البيوجرافى منذ القدم ، يمكن أن نسجل مجموعة خصائص هامة : على مستوى الموضوع ، ينبنى على لحظات نموذجية وجوهرية من كل حياة بشرية (خلافا للموضوع فى روايتى الرحلة والاختبار) . ورغم أن سيرة البطل هى موضوع الرواية ، فإن صورته هو نفسه تكون خالية من أية صيرورة حقيقية : فحياة البطل تتغير ، تتطور، فى حين يظل هو ثابتاً . والتحول الوحيد الذى عرفته الرواية البيوجرافية (خاصة السيرة الذاتية والاعتراف) يتصل بأزمة البطل وانبعاثه (مثلما هو الحال فى بيوجرافية مناقب القديسين المشتملة على صراع ، اعترافات القديس أوغسطين مثلا) . والخاصة الأساسية لهذا النموذج الروائى هى إنه يجعلنا نرى ظهور الزمن البيوجرافى بطريقة واقعية ، تربط عناصره بسيرورة الحياة ، وتتيح تعرف كل حادثة ، بعكس ما هو عليه الأمر فى زمن المغامرة والزمن الخرافى .

ويكتسى العالم بدوره فى الرواية البيوجرافية ، طابعا خاصاً . إنه يكف عن أن يكون مجرد خلفية للبطل ليصبح كل شىء فيه وظيفيا متصلا بحياة البطل الأساسية . وهذا ما يتيح لهذا التشخيص للعالم أن يتخطى التبعثر الطبيعى للرحلة من جهة ، وإغرابية رواية الاختبار وأَمْثَلَتها التجريدية من جهة ثانية (مثلما نجد فى رواية البيوجرافيا العائلية من نوع Tom Jones لفيلدنج).

وتتميز صورة البطل فى هذا النموذج بالاختفاء شبه التام للصوغ البطولى (héroisation) . فالبطل البيوجرافى يتميز بملامح إيجابية أو سلبية ، لكنها ذات طابع متجمد ومعطاة دفعة واحدة ، والبطل على امتداد الرواية يظل دون تغيير ، ذلك أن الأحداث لا تشكل الإنسان بل مصيره فقط .

يعتبر باختين هذه النماذج الثلاثة سابقة لقيام رواية التعلم فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر . وجميع تلك المبادىء البنيوية المحددة للبطل قد مهدت لنمو واتساع أشكال تأليفية (تلفيقية) من الرواية خلال القرن التاسع عشر ، وفى مقدمة تلك الأشكال الرواية الواقعية (ستاندال ، بلزاك ، فلوبير ، ديكنز ..) ؛ ولفهم رواية القرن التاسع عشر يرى

باختين ضرورة تعرف خصوصية مبادىء بَنْيَة البطل، وهى المبادىء التى تكمن وراء ضبط الرواية الواقعية وكذلك الرواية التاريخية .

٤ ـ رواية التعلم :

يلاحظ باختين أن المغاير الذى يُطلق عليه اسم «رواية التعلم» يضم روايات كثيرة تنتمى إلى عصور متباينة وأن مُنظّرى الجنس الروائى يختلفون حول بعض تلك النصوص ، ولكن بصفة عامة فإن الأمثلة الأساس التى تُعطى عن هذا المغاير هى : (la Cy-ropédie) لإكسينفون (اليونان ، ق الثالث) ، بارسيفال (Parzivel) لفلجرام فون إشنباخ (العصور الوسطى) (Gargantua et Pantagruel) لرابليه ، (Simplicissimus) للألمانى جريميلهوزن (عصر النهضة) ، «تيلماك» لفينلون (الكلاسيكية الجديدة) ، (إميل) لجان جاك روسو، (Agathon) لفيلاند ، (فيلهيلم ميستر) لجوته ، (David Copperfield) لديكنز، (طفولة ، مراهقة وشباب) لتولستوى ، (جان كرستوف) لرومان رولان ، (الجبل السحرى) لتوماس مان .. إلخ .

بعد أن يلاحظ باختين أن عناوين هذه النصوص تشى بالاتجانس التاريخى والنظرى ، يقترح تقطيعاً مختلفاً لمعالجة إشكالية رواية التعلم ويستند هذا التقطيع على «عزل» وإبراز المبدأ المحدد لـ «تشكل الإنسان» ، أى رصد الصيرورة التى ترافق تكون الإنسان وتشكله من خلال تفاعله مع الزمن التاريخى. ولما كانت معظم نماذج مغايرات الرواية التى عرضناها من قبل ، تنبنى على صورة جاهزة للبطل وأيضا على افتراض ثبوت الأشياء بالنسبة للموضوع وتركيب الرواية وبنيتها الداخلية ، فإن باختين يميز بين هذه النصوص والنصوص التى تشخص صورة دينامية للبطل وتجعل التغيرات التى يعرفها تؤثر على مجموع مكونات الرواية وعلى دلالتها . ومن هنا ، يقترح أن نسمى هذا النموذج من الرواية ، «رواية تشكل» الإنسان . وانطلاقا من هذا التحديد ، ينجز باختين تصنيفا لرواية التشكل (بدلا من مصطلح التعلم) مستخرجا خمسة نماذج بحسب درجة تمثلها للزمن التاريخى :

أ ـ الرواية الغرامية المثالية التى يغلب فيها عنصر الزمن الدائرى من خلال تشخيص مراحل حياة الفرد وتشخيص التحولات الداخلية للطبع ، والذهنية الناجمة عن مرور الزمن . ونجد نماذج منها فى بعض نصوص هيبيل وجان بول ، وعند تولستوى.

ب ـ والنموذج الثانى المتصل بالزمنية الدائرية ينحو إلى تمثيل العالم والحياة بتجربة وبمدرسة ، يتحتم على كل إنسان المرور منهما ليؤول إلى النتيجة نفسها : تبدد النشوة والأوهام والقبول بنوع من الخضوع . نجد هذا النوع من الروايات فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، خاصة عند Wieland و Wetzel وكذلك عند جوته .

ج ـ النموذج الثالث من رواية التشكل تمثله الرواية البيوجرافية والسيرة الذاتية ؛ ففى هذا النموذج تختفى دائرية الزمن ، وتصبح الصيرورة ثمرة لمجموعة من الظروف والأحداث والمشاريع التى تغير حياة ما . مثلا : روايتا (توم جونز) لفيلدنج و (دافيد كوبر فيلد) لديكنز .

د ـ الرواية التعليمة التربوية المبنية على فكرة تربوية معينة ، وتتوسل بمشاهد لتشخيص سيرورة التربية والتكوين . يمكن أن نمثل لها بروايتى (تيلماك) و (إميل) .

هـ ـ النموذج الواقعى ، ويعتبره باختين أهم نموذج فى رواية التشكل ، لأن تطور الإنسان فيه يكون غير منفصل عن التطور التاريخى : «فتشكل الإنسان يتم داخل الزمن التاريخى ، الحقيقى ، الضرورى ، بمستقبله وزمكانيته (كرونوتوبيّته) العميقة » . والنماذج الأولى لهذا النوع تمثلها روايات (G. et Pantagruel) و(Simplicissimus) و (Wilhelm Meister) ففى مثل هذه الروايات : « يتشكل الإنسان

فى الوقت نفسه الذى يتشكل فيه الزمان ، ويعكس داخل ذاته تشكل العالم التاريخى . الإنسان لا يوجد داخل فترة زمنية بل عند حدود فترتين ، حين يتأهب فى أن ينتقل من فترة إلى أخرى ؛ وذلك الانتقال يتم داخله وعبره ؛ إنه مرغم على أن يصير نموذجا لإنسان جديد ، غير مسبوق » .

فى هذا الاسترجاع لمسار الرواية التاريخى الذى اعتمدنا فيه ، أساساً ، على تصور باختين للموضوع، يهمنا تأكيد نقطتين متصلتين بتحليلنا :

١ - وجود تحولات متلاحقة لشكل الرواية منذ القدم ، داخل بنية مرنة تستوعب التنوع فى التركيب والموضوعات وصورة العالم . فإذا اكتفينا بالتفريعات التى آلت إلى أربعة مغايرات للرواية (كما فعل باختين) ، فإننا نستطيع أن ندرك ضمن كل واحد منها عدة أنماط شكلية مع بقاء المغاير مفتوحا لاستقبال ألوان أخرى للنمط الروائى . هكذا نجد أن بنية رواية الرحلة القديمة استقبلت محكيات الأسفار ، ورحلات المغامرة ، والرحلات المتخيلة ورحلات الشطار والمكتشفين وقواد الجيوش ، ويمكن أن نضيف إليها نماذج من الروايات الحديثة المستوحية لرحلات داخل الذات أو رحلات متولدة عن التناص (مثل «رحلة ابن فطومة» لنجيب محفوظ)، أو رحلات للشهادة (مثل «سفر إلى الكنغو» لأندريه جيد ، و«عاصفة على جزيرة السكر» لجان بول سارتر ...) والإضافات نفسها يمكن أن تتقبلها المغايرات الثلاثة الأخرى : روايات الاختبار ، والبيوجرافيا ، والتعلم .

٢ - إذا غضضنا الطرف عن الموقف التقويمى المتضمن فى تنظير باختين لمسار المغايرات ، والمتمثل فى تفضيله لمفهوم تشكل الإنسان المرتبط بصيرورة الزمن التاريخى (لأن هذا الموضوع يستلزم مناقشة خاصة ضمن إشكالية نظريات الرواية) [٨] ، فإن تحليلاته تفيدنا فى توكيدها الطابع **اللامنتهى** للرواية ، لا بوصفها جنسا «خالدا» وإنما اعتمادا على بنيتها الأجناسية الداخلية التى أتاحت لها التجدد والتغير منذ القدم كما يتجلى ذلك فى تحققاتها النصية المختلفة . وهذه الخاصّة لا يمكن أن نثبتها بالنسبة لبعض الأجناس الأدبية التى لم تستطع «الانبعاث» والاستمرار فى الصدارة اعتمادا على بنيتها الأجناسية (الملحمة والتراجيديا ، مثلا).ولا شك أن انفلات الرواية من تقعيدات أرسطو وتخففها من القيود المحددة لجنسها قد أمداها بحرية أكبر ؛ تلك الحرية التى اتسعت وتعززت عند استئنافها لسيرتها الحديثة ، خاصة عند ظهور نص مثل (دون كيخوته) يتزامن مع توديع القرون الوسطى وارتياد الحضارة مجال التعدد اللغوى والعلمى والثقافى . ألا يكون نوع الرواية - من خلال مساره التاريخى - هو تجربة البحث عن شكل كلى يهدم حدوده وقوانينه ، بقدر ما يكتشف أخرى ؟

٢ - خصائص الخطاب فى الرواية

لا نستعمل هنا مصطلح الخطاب وفق التّحديدات المتداخلة ، المتباينة ، التى عرفها المصطلح عند المهتمين بتحليل شعرية الرواية انطلاقاً من تمييز العالم اللسانى بينيفست بين القصة والخطاب ، بل إننا - رغم الاستفادة من تلك الفروق - نؤثر التصور الباختينى الذى لا يميز بين الشكل والمضمون ويعتبرهما شيئا واحداً : « داخل الخطاب المعتَبَر بمثابة ظاهرة اجتماعية : الخطاب اجتماعى فى مجموع مجالات وجوده وعناصره ، ابتداءاً من الصورة السمعية ووصولاً إلى التصنيفات الدلالية الأكثر تجريداً » [٩] .

وعلى هذا الأساس ، فإن التخصيصات التى يكتسبها الخطاب داخل الرواية ؛ سواء على مستوى السّرد أو الأصوات أو الأزمنة ؛ هى مرتبطة ومتفاعلة مع مستويات الخطاب الأخرى : الكلام الروائى ، الحوارية ، الوصف ، صورة اللغة مشخِّصة ومشخَّصة ، الرؤية للعالم ..

وليس من الدقـــة في شيء ، أن نُعرِّف الخطاب الروائي بخصائص « جوهرية » أو بصفات تمايز بينه وبين خطاب جنس آخر ، لأن المسار التاريخي الذي رسمنا بعض محطاته ، أوضح أن الخطاب الروائي تكون بتماسٍّ مستمر مع خطابات الأجناس الأخرى ، مستمدا بعض عناصرها ووحداتها ، ومدمجا لأكثر من جنس أدبي وغـيـر أدبي داخل بنيـتـه المرنة ، المستوعبة للخطابات واللغات المتعددة التي تكتسب - عند دخولها إلى الرواية - نسقا أدبيا له استقلاله ووحدته الأسلوبية .

لذلك فـإن الخطاب الروائي تـتـضـح مـعـالمه وخصائصه وهو في حالة اشتغال داخل النص حيث تختلف المكونات والوظائف ، بحسب فهم الروائي لتلك المكونات ولإمكاناتها ، وأيضا بحسب فـهمه لتاريخ جنس الراوية وعلائقها بالإيديولوجيا .

واستكمالاً للملاحظات الواردة في عرضنا للمسار التاريخي ، والمتمثلة في تعدد الأشكال والمضامين التي أفرزتها مغايرات الرواية ، فإننا سنتوقف عند العناصر التي نعتبرها ذات خصوصية في الخطاب داخل الرواية والتي تتـيح تعـدد الخطاب وتعـدد إمكاناته في صوغ رؤى العالم ، وتشخيص التحولات تشخيصاً أدبيا . لقد اهتم محللو شعرية الرواية بمكونين اثنين يعـتـبـرونهـمـا أسـاسـيين في خطاب الرواية، وهمـا : السـردي ، والوصـفي باعـتـبـارهـمـا يندرجان في نطاق احتمال الوقوع (vraisemblance) وتحقيق إيهام المحاكاة داخل النص الروائي . لكن الأبحاث الأخيرة ، تنحو إلى إضافة مكون ثالث هو المكون الحواري بوصفه متميزاً عن المكونين السابقين . وفي هذا الصدد نشير إلى الكتاب الهام الذي ألفه جيليان لان - ميرسييي بعنوان (الكلام الروائي) [١٠] لرسم أسس شعـرية تهتم بالكلام الروائي ، وتبـرز الخصوصية الوظيفية والبنيوية والمرجعية للخطاب المباشر (في الرواية) بوصفه موضوعاً سيميائيا منحدراً من رحم عميق هو الخطاب الموسع (- macro discours) للنص . وإلى جانب هذه المكونات الثلاثة ، نضيف مكونين آخرين بلورهما ميخائيل باختين ، وهما : الزمكان (الكرونوتوب) ، والتشخيص الأدبي للغة . وهذان العنصران يوضحان بقوة خصوصية الخطاب داخل الرواية .

إن توقفنا عند هذه المكونات الخمسة لا يتغيا التحليل المستفيض ، وإنما يستهدف التذكير بما تنطوي عليه تلك المكونات من إمكانات في أفق توسيع الشكل والخطاب الروائيين وضمان تعدديَّتهما .

(١) السرد / السارد :

لسنا في حاجة إلى استعراض نتائج الدراسات المتصلة بالسردية (narratologie) وبالجوانب غير المعروفة في النقد التقليدي التي أتاحت الانتباه إلى مركزية السرد في كل عملية حكي أو عند كتابة أي نص يعتمد على الحكي . فمصطلحات مثل : المنظور ، الصوت ، الصيغة ، الديمومة ، التبئير .. تكشف تأثيركل عنصر من هذه العناصر على صياغة النص وعلى دلالته وعلائقه ببقية المكونات ، وخاصة ما يتصل بالزمان والفضاء والوصف والحوار . وقد راكم السرد الروائي عدة إنجازات نشير من بينها إلى:

- تعدد الأصوات وتعدد الساردين داخل النص الواحد : وهو العنصر الذي برز عند تعقد علائق الإنسان بالمجتمعات الحديثة المطبوعة بالاستلاب واهتزاز القيم وتشظيها . فلم يعد السرد التقليدي (السـارد العـالم بكل شيء ، الأحادي) قـادراً على تشـخـيص الواقع المتـعـدد، المتـقـاطـع ، المتناقض ، انطلاقـاً من صـوت السـارد وحـده ؛ بل إن مسـألة التشـخـيص نفسـهـا (ولو بطريقة محوَّرة للواقع) أصبحت موضع تساؤل ومراجعة ، وأخذت تفسح المجال لـ «التظاهر» (simulation) أو (التحايل على الواقع) . ومن ثم ، يمكن أن نعتبر تعدد الساردين وتعدد الأصوات في الرواية الحديثة ، استجابة جمالية (إستتيقية) لمقتضيات تنسيب الحقيقة ،

وترجمة علاقة الشك والارتياب التي باتت تطبع موقف الإنسان من ذاته ، ومن الآخر ، ومن العالم .

ـ السرد المتحرك : إذا كانت الرواية الكلاسيكية (خاصة في القرن التاسع عشر) قد طمحت إلي الاضطلاع بدور الملحمة في المجتمع اليوناني القديم لتقديم صورة « موضوعية » عن علائق الفرد بالمجتمع البرجوازي ، فإن سرد الرواية في القرن العشرين انتقل من الثبات والخطية الملائمين لتشخيص التلاحم، إلى الحركة والتحريك واستحضار الفوضي، والتناقض ، والقلق ، والتمزق، وكل ما يسم علاقة الإنسان بـ « الواقع » . هكذا ، أصبح السارد يحرك القارىء في جميع الاتجاهات ليقدم له المشاهد واللحظات والاستبطانات ، والأحلام، والاستيهامات ... قد يدع القارىء خارج غرفة البطل أو قد يدخله إليها ؛ وقد يقدم إليه التحول عبر الحكي المجرد أو من خلال الحوار الداخلي الحر . ورغم أن السرد الروائي يلتقي في معظم هذه الخصائص مع السرد السينمائي ، فإنه يتميز عنه بالقدرة على تشخيص الحياة النفسية للشخصيات تشخيصاً جوانياً ، على نحو ما أوضحت ذلك الباحثة دوريت كوهن في كتابها (الشفافية الداخلية) [11] ؛ فالسرد الروائي يتوفر على تقنية المنولوج الداخلي التي تسمح بثلاث طرائق لتشخيص الحياة النفسية لشخوص الرواية :

أ ـ المحكى ـ النفسى القائم على خطاب السارد عن الحياة الداخلية لشخصية ما .

ب ـ المونولوج المنقول وهو خطاب ذهني على لسان شخصية ما .

ج ـ المونولوج المسرَّد ، وهو خطاب ذهني لإحدى الشخصيات يورده خطاب السارد ؛ ويسمى أيضا في المصطلحات الفرنسية « الأسلوب غير المباشر الحر » .

وإلى جانب ذلك ، يتميز السرد الروائي بالوضع الاعتباري للسارد . إنه ليس فقط العنصر الملازم لكل نص يصطنع الحكي ، بل هو في الرواية، المجمع لكل الخيوط : إنه يسرد ويوزع الكلام ، يعلق ويحلل ، يمزج الآراء ويجعلها متعارضة فيما بينها . قد ينوب عن الكاتب ولكنه غالبا ما يكسر نواياه ويحول بين القارىء وبين التعرف على صوت الكاتب الحقيقي . وفي الرواية الحديثة ، يأخذ السارد دوراً حاسماً على نحو ما أوضح ذلك تيودور أدورنو في دراسته اللماحة « وضعية السارد في الرواية الحديثة» [12] . فإذا كان السارد « التقليدي » قد تقنية الإيهام على نحو ما خدمتها تقنية الخشبة في المسرح الإيطالي ، فإن السارد الحديث قد اتخذ موقفا ضد كذبة التشخيص الواقعي ، أي ضد السارد نفسه وادعاءاته القدرة على رؤية مجرى العالم في «حقيقته». بدلاً من التلاحم المصطنع بين السارد والواقع ، لجأ الروائيون المحدثون إلى زحزحة السارد عن موضعه الثابت ليضعوه ضمن « مسافة جمالية » تتيح كشف ما هو تحت السطح ، وتمكن الذات المشروخة ، المتشظية ، من أن تعبر عن استلابها ومن أن تشكك في صلابة الواقع وتماسكه . وهناك نصوص كثيرة يتبوأ السرد والسارد داخلها دورا أساسيا في بناء الرواية باتجاه التعدد وتخصيص الكتابة والرؤية . نذكر من بين تلك الروايات :

ـ (رباعية الإسكندرية) للورانس داريل ، وفيها يحقق السرد تنسيب الواقع والأحداث والشخصيات ، ويقوم السارد بتوزيع الكلام ، وتطريز التأملات ، ونسج فضاءات الاسكندرية لتغدو شخصية روائية ذات وجود كامل « منسوج من لحم وحجر وإثم وحلم وأسطورة » .

ـ (موسم الهجرة للشمال) للطيب صالح ، وهى نموذج لتعدد الساردين وإفساح المجال لتذويت الحقيقة وتنسيبها ، بل إعادة ابتكارها .

ـ (خفة الكائن اللامحتملة) لميلان كونديرا ، حيث يدس السارد صوته متأملاً ، متفلسفاً ، مطلاً على حاضر الرواية من أحداث التاريخ ، وجامعاً بين

المحكى والحلمىّ والشعرى بطريقة سردية تحقق « مسافة جمالية » تحطم الإيهام بالواقع .

- (أفراح القبة) [١٣] لنجيب محفوظ ، وهى تعتمد على السرد الجوانى على لسان أربع شخصيات فاعلة ، يتراوح سردها بين العمق الحسّى والعمق النفسى ، وتتحرك داخل فضاء تخييلى مزدوج : المسرح الذى تتحدث عنه الرواية ، وفضاء المسرحية التى كتبها عباس كرم وأصبحت جزءاً من نسيج السرد ؛ لذلك فإن السرد فى« أفراح القبة » يؤول إلى علائق دائرية تتقاطع داخلها الحكاية ونقيضها ، وتهتز واقعية الأحداث لتتدثر بغلائل التخييل .

٢ ــ الوصف : العلاقة وطيدة بين الوصف والسرد بالرغم من الملاحظات الكثيرة التى سجلت عن التعارض القائم بينهما والمتمثل فى توقف السرد عند البدء فى الوصف . لكن هذا الرأى لا يثبت عند التمحيص ، خاصة أن نوعية السرد تتحكم فى وظيفة الوصف (هل السارد يتقصد إظهار الأشياء والشخوص ؟ أم يرمى إلى وضعها فى إطار معين لتحديد تبادل التأثير ؟) .

ومنذ القرن التاسع عشر اكتسى الوصف أهمية خاصة فى الرواية فاتسع حيزه ، وتنوعت أساليبه .ونحن لا نتوخى ، هنا ، التأريخ للوصف الروائى ، بل إبراز بعض ملامحه الخصوصية المتيحة لتنويع تمظهراته وتجلياته . وغالبا ما تتم المقارنة بين الوصف الروائى وبين الرؤية المباشرة التى تحققها الكاميرا ، على اعتبار أن هذه الأخيرة أقدر على «نقل» ووصف الشخوص والأماكن والأشياء من الصياغة اللغوية . ومن ثم ذهب البعض إلى أن الوصف فى الرواية فقد أهميته ولم يعد مبرراً . لكن استحضار بعض اللحظات من تجليات الوصف الروائى ، يؤكد خصوصيته ولزوميته . فالوصف فى الرواية ليس ، بالضرورة ، بصرياً محضا ، بل غالباً ما يمزج بين الحواس رغم صعوبة وصف ما يتصل بالشم والسمع والذوق واللمس . مع ذلك نجد نصوصا كثيرة تجمع بين عدة حواس فى الوصف الروائى ، وقد يكون نموذج (بحثاً عن الزمن الضائع) مشخصاً للوصف المعتمد على أكثر من حاسة ، خاصة ما يتصل بالموسيقى والرسم والذوق (استحضار السارد لحلوى لامادلين) . ولكن الأوصاف التى تغص بها رواية بروست لا تكتسب دلالتها ولا يفهم تنوعها إلا بترابط مع منطلقه فى الكتابة ، وهو الاعتماد على الذاكرة اللا إرادية التى تحرر الصور البدئية المنحبسة منذ الطفولة وتستسلم للوصف السردى لتقود خطواتنا ونحن نرتاد حميمية الأنا العميق . وهذا التفريد للوصف عند مارسيل بروست أحدث نقلة نوعية فى التصورات التى كانت توجه معظم الروائيين فى القرن التاسع عشر (خاصة عند كل من بلزاك وإميل زولا) .

على هذا الأساس التفريد يمكن القول إن الوصف فى الرواية تخلص من وهم الاستنساخ والمحاكاة المتقصية ، الشاملة ، إلى تفريد النظر إلى الأشياء والعالم وتحوير الواقع تحويرا يلونه بخصوصية الذات المبصرة ، الواصفة .لا شىء يرغم الروائى على أن يتقيد بوصف الأشياء كما تبدو لكل الناس ؛ على العكس ، هو مطالب أكثر بأن يجعلنا نرى ــ فى العادى المشترك ــ ما لم نتنبه إليه ، أو ما رأيناه مندغما فاقداً لتضاريسه . ومن ثم فإن الوصف فى الرواية بوابة للولوج إلى فضاءات الفانتاستيك.

فى امتداد هذه الملاحظات ، نجد أن الوصف يضطلع بقسط وافر فى عملية تشييد فضاءات الرواية وتخصيصها . ولذلك فإن الأمر لا يتعلق بوصف الأماكن ، والأشخاص والملابس والسلوك، بل بابتداع فضاء خاص بنص الرواية ، مهما استوحى وأحال على فضاءات «واقعية» . على هذه الشاكلة ، تتعدد النصوص الروائية المستوحية للقاهرة وباريس ولندن

ودمشق ، دون أن تستنفد الوصف أو يجف معينه . إنها لا ترينا المدينة دفعة واحدة ، وإنما تجتزىء ملامح وسمات وكلمات تعجنها بالتذكرات والأحلام والاستيهامات .

هل أجازف إذا قلت إن الوصف فى الرواية ، على خلاف «عين الكاميرا» ، ينجح أكثر فى تحويل «الواقعى» ، «المادى» إلى متخيل ؟ هل هى مدن «حقيقية» تلك التى يتحدث عنها الساردون ويصفونها فى :(من يتذكر البحر :) ؟ محمد ديب ، (وترابها زعفران)إدوار الخراط (ورباعية الإسكندرية) داريل و(ذات) صنع الله إبراهيم ؟ أليست ، بالأحرى ، مدنا متخيلة يسعف الوصف الوارد فيها القارىء على تخيل مدن أخرى ، والحلم بفضاءات لا حد لتناسلها؟

٣ ـ المكون الحوارى : لاشك أن طرح باختين لمسألة الحوار والحوارية فى الرواية ، سيظل طرحا رائدا ونقطة تحول فى تحليل الخطاب الروائى ، وذلك لأنه ربط المسألة بتصور متكامل عن فلسفة اللغة ، وأبعادها الغيرية ، وتناسل الكلام المتحاور انطلاقا من عملية التواصل اليومية . ليس هنا مجال تحليل تصور باختين للغة ومقوماتها الحوارية ، ولكننا نريد الإشارة إلى نقطة أساسية تتيح التمييز بين نوعيات الحوار الروائى وامتداداته المفتوحة القادرة على التكيف فى كل سياق جديد ، لتشخيص الصيرورة الإيديولوجية انطلاقا من الكلام الروائى . هذه النقطة تتصل بتمييز باختين بين الكلام الآمر ، والكلام المقنع(١٤) . إن التمييز بين هذين النوعين من الكلام هو الذى يقود إلى التفرقة بين السرد الثنائى الصوت والسرد الأحادى الصوت : فاللغة خاضعة ، فى سيرورتها اليومية ، لعملية «النقل » ، نقل كلام الآخر (كلام الصحف ، كلام المدرس ، كلام الكتب ...) وهذا النقل إما أن يتم بالحفظ « عن ظهر قلب» وإما بواسطة «كلماتنا» . وهذا ينعكس أيضا على مستوى الكتابة الروائية ؛ فعندما ننقل كلام المتحدثين وغير المتحدثين بكلماتنا ، فإننا ننجز سرداً ثنائى الصوت فوق أقوال الآخرين . لكننا عندما ننقل حرفياً كلام الآخرين ، فإننا لا نستطيع أن نشخصه وأن نحاوره. ومن ثم ، يميز باختين داخل كلام الرواية بين نمطين : كلام آمر يفرض نفسه علينا ويلزمنا أن نعترف به دون شروط ولا تغيير (الكلام الدينى ، الإيديولوجى ، المؤسساتى ..) ، ويظل غير مقنع داخليا للوعى ، وكلام مقنع وهو الذى لا يستظل بسلطة ما ، ويتوخى الإقناع بواسطة محاورة وعينا وتشغيل صيرورته . وهذا النمط الثانى من الكلام هو الذى يجب أن يميز فى نظر باختين ، الكلام الروائى الحوارى . ما يهمنا فى هذه العجالة هو تأكيد إجرائية هذا التمييز لإبراز خصوصية أخرى للخطاب الروائى ، خاصة أن مستقبل «تطورات» المجتمعات الحديثة يعدنا بالمزيد من الكلام الآمر المبثوث عبر مختلف أدوات التواصل و«التثقيف» وغسل الدماغ . والرواية ، من هذه الزاوية ، تحقق عملية مواجهة «موضوعية» بين كلامنا وكلام الآخرين من خلال التشخيص ، والحوار الثنائى ، ووضع كلام الآخر على المحك للانفلات من تأثير الكلام الآمر ، وتنشيط صيرورة الوعى الفردى لمساءلة الإيديولوجيا السائدة واستيلاد الصوت الخاص مع وضد ، صوت الآخر .

لكن بالإضافة إلى ما تقدم ، فإن المكون الحوارى فى الرواية تزداد أهميته وخصوصيته فى الرواية من خلال الأبحاث الأخيرة التى تلقى الضوء على دوره الجوهرى فى ابداع الكلام الحقيقى الكاشف ، داخل الرواية . وهذا ما أوضحه جيليان لان ميرسيبى فى كتابه الذى أشرنا إليه آنفاً . فالكلام الروائى المتمظهر أساساً فى الحوار ، وفى الحوارات الداخلية ، ليس مجرد «استراحة» للكاتب والقارىء أو تزيين للنص ، وإنما هو قناة التلفظ الروائى ، وملتقى الشفوى

بالمكتوب ، منحدر من الرحم العميق للخطاب الكلى للرواية . ومن ثم ، كما يقول لان ميرسيبى ، : «فإن تدوين الواقع الحوارى لا يرجع مطلقا إلى فعل «حر» بل هو متصل برؤية للعالم منتظمة مسبقا ومقسمة ، وتكون وحداتها نسقا سيميلوجياً مغلقاً ، تعززه الجمالية (الإستتيقا) التى تعتبر موضوعة الواقعية الحوارية الميكر ـ نصية نسبية تماماً» ، (ص ـ ٢١) . من هذا المنظور تبرز إمكانات المكون الحوارى فى الرواية بوصفه مظهراً خلاقاً لعوالم لفظية ممكنة ، ولتشخيص الصيرورة الإيديولوجية ولتفاعلات الشفوى بالمكتوب . فنصوص مثل (سفر إلى حافة الليل) لسيلين ، أو (فرازى فى المترو) لكينو ، أو (الرجع البعيد) لفؤاد التكرلى ، أو (رامة والتنين) لإدوار الخراط .. تكشف عينات من أبعاد المكون الحوارى الملتئم ببناء الرواية العام وبقدرتها المتفردة على تشخيص الكلام المشحون بدلالات تنتمى إلى مجالات وحقول عديدة .

٤ ـ الكرونوتوب : أكد كثير من الروائيين والدارسين على أن الرواية هى فن / شكل الزمن بامتياز ، لأنها تستطيع أن تلتقطه وتشخصه فى تجلياته المختلفة : الميثولوجية والدائرية ، والتاريخية والبيوجرافية والنفسية ، ومعظم الروايات الأساسية تشخص وتحاور مضى الزمن الذى لا يرجع وتتحايل على استعادته . غير أن باختين اقترح مصطلح الكرونوتوب (المستعار من حقل الرياضيات) ليحدد تلازم علاقات الزمان والفضاء فى مجال الأدب وتأثير ذلك على الشكل والمضمون ؛ فمؤشرات الزمن تتكشف داخل الفضاء ، وهذا الأخير يدرك ويقاس اعتماداً على الزمن . وقد وظف باختين هذا المصطلح فى مجال التاريخ الأدبى وتصنيف الرواية ، ويهمنا هنا أن نشير إلى استعمالين اثنين يتصلان بالرواية وهما : تحديد جنس الرواية وتفريعاتها انطلاقا من الكرونوتوب الذى يبرز البنية العميقة ، ثم الكرونوتوب الذى يحدد البنية السطحية انطلاقاً من التيمة (الطريق ، العتبة ، الصالون ...) . إلا أن مقترحات باختين عرفت إضافات أخرى أغنت المصطلح وأمدته بإمكانات أوسع فى تحليل مكونى الزمان والفضاء ، وفى التنبيه لقدرات الرواية فى هذا المجال . ونشير هنا إلى الإضافات التى قدمها هنرى ميتران [(١٥)] والمتمثلة فى ضرورة اعتبار الكرونوتوب المتعلق بصيغة تشخيص العالم (الامتداد ، المسافة ، النمو ، الذبول ...) ، وكذلك اعتبار تنوع زمن الرواية الذى لا يمكن أن نقصره على الزمن التاريخى أو الدائرى كلا على حدة ، كما فعل باختين . على العكس من ذلك يرى ميتران ـ اعتمادا على تحليله لرواية إميل زولا (جيرمينال) ـ أن هناك روايات تمزج عدة أزمنة وفضاءات لتولد كرونوتوباً يجمع بين الوعى النقدى والتخيل الأسطورى (الميثى) . تأسيساً على ذلك ، فإن المهم فى تحليل الرواية وفى كتابتها ، ليس هو الزمان والمكان داخلها (بوصفهما عنصرين مكونين لنسيجها) ، بل الزمن والفضاء المخصصين للرواية أى الكرونوتوب ـ الذى يصنع نكهتها ويحول زمنها وفضاءها إلى مجال للتأمل والحلم والمقارنة . لنفكر فى كرونوتوبات (بمعناها الاستعارى) كل من : (إجازة تفرغ) لبدر الديب ، و(السؤال) لغالب هلسا ، و(الشحاذ) لنجيب محفوظ و(اللجنة) لصنع الله إبراهيم ، و(بيت الياسمين) لإبراهيم عبد المجيد و(حكاية غاندى الصغير) لإلياس خورى .

هل ، عند استعادتنا لفضاء وزمان هذه الروايات ، نستعيد أزمنة وفضاءات مشابهة لأزمنة وفضاءات تاريخية وفيزيقية ؟ أم أن كرونوتوب هذه الروايات ينقش لها ، فى مخيلتنا ، ملامح تميزها عن جميع الفضاءات والأزمنة ؟ ملامح لم تتجسد أى تجسد خارج تخييليتها ، مثلما هو الشأن بالنسبة لفضاء وأزمنة المسرحيات المخرجة على الخشبة ، والسيناريوهات المشخصة على الشاشة ، بل تظل

محتفظة بكامل «وجودها بالقوة» لتشق لها حياة جديدة ، متنوعة عبر كل قراءة وقارىء .

٥ - التشخيص الأدبى للغة : تكتسى مسألة التشخيص الأدبى طابعاً معقداً تفرعت عنه عدة ممارسات وتصورات متعارضة بين التشخيص واللاتشخيص ، بل أيضاً مالا يمكن تشخيصه (L'imprésentable) . ذلك أن علاقة اللغة بالأشياء لم تعد علاقة تطابق ، ولم يعد يسلم لها بالقدرة على تشخيص ما هو خارج عنها ، وهذا ما جعل علم الألسنية ، يميز بين العلامة والمرجعية . من ثم ، فإن الأسس الأولى للاتجاه الواقعى القائم على افتراض نوع من التطابق بين النص ومرجعيته الخارجية ، سرعان ما تهاوت لتفسح المجال أمام تصورات أخرى أكثر دقة وتعقيداً ، تأخذ بالاعتبار معطيات التحليل النفسى (الخطاب الأدبى يتأسس أيضا على المسكوت عنه) وعلى دراسات المتخيل التى تدرج موقع النص الأدبى ضمن صيرورة الرمزية الاجتماعية ، على اعتبار أن عنصر التخييل يحرر الملفوظات من وظائفها التداولية وإحالاتها المرجعية المباشرة ، ليمد لها جسراً مع ما هو خارج عنها ومع ما يمكن أن يتولد منها .

ويقدم لنا باختين ، من جهته ، صياغة أخرى لمشكلة التشخيص الأدبى تنطوى على إمكانية مجاوزة ثنائية التشخيص / اللاتشخيص ، وذلك بربطه التشخيصى الأدبى بتشخيص اللغة / اللغات . فما دام تحقق النص يمر أساساً عبر اللغة وداخلها ، فإن المسألة تنتقل إلى كيفية تشخيص الأدب لغوياً ويعبر عن هذه المسألة فى موضوع الرواية بقوله :

« وإذا كان موضوع الجنس الروائى النوعى هو المتكلم وما يقوله (أى كلمات تنزع إلى دلالة اجتماعية وإلى انتشار باعتبارها لغة خاصة للتعدد اللسانى) ، فإن بالإمكان أن نصوغ المعضلة المركزية لأسلوبية الرواية على أنها معضلة التشخيص الأدبى للغة ، ومعضلة صورة اللغة»(١٦) .

تصبح المسألة ، إذن ، فى الرواية هى طرائق تشخيص خطاب «الآخر» ، سواء كان شخصية روائية أو مركزاً لإرسال خطاب (مؤسسة ، كتاب ، صحافة...) . ويقترح باختين العناصر التالية لالتقاط التشخيص الروائى للغة :

- اللعب الهزلى مع اللغات (من خلال الباروديا ، والأسلبة ، والتهجين ..) .
- أقوال الشخصيات الروائية .
- المحكى المباشر .
- خطاب الكاتب الضمنى .
- الأجناس التعبيرية المتَخلِّلة (الرسائل ، التاريخ ، الوثائق ، المقالة ، المشهد المسرحى ، المقطع الشعرى، الأغنية ، المثل ، الحكمة ..) .

إن هذه الوسائل المتاحة للروائى تمكنه من استيعاب جميع اللغات المتداولة فى الحياة اليومية أو فى مجالات البحث العلمى والتفكير الفلسفى ؛ وهى أيضاً وسيلة لجعل الرواية مفتوحة على أحدث اللغات (فى مجال المهن ، والتقنيات ، واللهجات ..) .

ويمكن أن نشير إلى بعض النصوص التى حققت تشخيصاً أدبياً للُغة يعتمد على إدماج لغات العصر ولغات التاريخ ويقيم الحوار بين أكثر من جنس داخل النص الروائى ، مثلما هو الشأن فى : (ثلاثية الولايات المتحدة) لدوس باسوس ، و (سباق المسافات الطويلة) لعبد الرحمن منيف ، و (الزينى بركات) لجمال الغيطانى ، و (بيروت بيروت) ، و(ذات) لصنع الله إبراهيم ، و (سلطانة) لغالب هلسا .

٣ - الرواية وتحول مفهوم الأدب

حاولنا ، فى الفقرات السابقة ، إيضاح أن الرواية - فى تاريخها وتحققها النصى - هى شكل وخطاب ينطويان على خاصة التعدد ويسعفان عليه ؛ ومن ثم

قدرة الرواية على استيعاب المستجد والطارىء وعلى ملاحقة التشكلات المتناسلة اجتماعياً ونفسياً ومعرفياً داخل عالم محموم الخطى ، سريع الإيقاع . لكن هل يكفى ذلك لتبرير غلبة جنس الرواية قياساً إلى بقية الأجناس الأدبية كما يرى البعض ؟ أعتقد أن الجنس الأدبى ، إلى جانب خصائصه التلفظية والشكلية والخطابية ، هو أيضا بنية (بنيات) اجتماعية ، أو بالأحرى ، يستمد طابعه التواصلى (بوصفه فعل كلام) من بنيات اجتماعية معينة تنفخ فيه بقدر ما ينفخ فى أوصالها سحره التخييلى وقيمه الرمزية ، والرواية القائمة أساساً على الحكى والمحكى تستجيب للرغبة (الشهوة؟) الدفينة ، الراسخة فى نفس الإنسان منذ الأزل : رغبة امتلاك العالم عن طريق الحكى ، وإعادة تشكيله وجعله أوسع وأكثر مما هو عليه . من ثم تبدو الرواية هى الجنس الذى استثمر هذا الجانب مضيفُاً إليه وهم التملك المعرفى ، لتفسير الذات والآخر والكون بوساطة التشخيص التخييلى . لكن هذا الإبراز لصعود الرواية فى زمننا يظل تعميمياً و«تمجيدياً» إذا لم نربطه بسياق ليس إيجابياً كله بالنسبة لزمن الرواية . وهذا السياق ، باختصار ، يتصل بتحول مفهوم الأدب من جهة ، وبتحول العالم فى كل المجالات وخاصة المجال العلمى من جهة ثانية :

ـ عن تحول مفهوم الأدب ، يمكن القول ، بتركيز شديد ، إنه انتقل من الجمعى إلى الذاتى الخاص (والرواية نموذج للاحتفاء بالذاتية والفردية) ، ثم الانتقال من التسليم بتعريفات الأدب الموروثة إلى التساؤل عن ماهية الأدب ومكوناته وجدواه ، وغاياته (ما الكتابة ؟ كيف نكتب ؟ ماذا نكتب؟ لمن نكتب؟ ...)، وبتأثير من هذه التساؤلات أصبحت النصوص الأدبية تنحو إلى المرجعية الذاتية ، معرضة عن وهم القبض على الواقع وجاعلة من الكتابة علامات تؤشر على الغياب أكثر مما تجسد الحضور .

ـ والجانب الآخر ، يتصل بتحول العالم بسرعة مذهلة ، خاصة فى مجال العلوم والتكنولوجيا وانعكاسات ذلك على تنظيم المجتمع ، وتوسيع الصناعات الثقافية ، والتحكم فى استهلاك القارىء والمتلقى للمنتجات الأدبية والفنية والإعلامية .

فى هذا الصدد ، يلاحظ ميشيل ريو فى كتابه (الحلم بمنطق)[١٧] ، أن الكاتب اليوم يعرف أنه يكتب لكنه لا يعرف جيداً كيف يفعل ذلك ، أى أنه لا يتوفر على منطق يهديه ويضمن له الإنتاج المتواصل ، كماهو الشأن بالنسبة لبقية المنتجين فى الحقول العلمية . لقد عجز الأدباء عن إقامة نموذج نظرى مُولِّد لكتاباتهم الخاصة ، وفى كل مرة يكتبون ، فإنهم يخوضون مغامرة الكتابة ، ومن ثم غدا أدب اليوم مطبوعاً بالتشظى والتذرى(atomisation)† ، وسط عالم يخضع، أكثر فأكثر ، للتسنين والتقنين والمراقبة . وإلى جانب الأدب الذى ظل حريصاً على تطوير التركيب الفنى وتعميق الرؤى، نجد أن هذه التحولات أدت إلى الانتشار الواسع لما يسميه ريو «التخييل الجماهيرى» ممثلاً فى ملايين الكيلومترات من شرائط المسلسلات والأفلام السينمائية والفيديو ، وملايين النسخ من الروايات البوليسية و«الوردية» التى تستهدف التسلية ، وتسكين قلق الإنسان المأخوذ فى شرك التنظيمات المجتمعية التى تحيل المواطن إلى لولب داخل متراس ضخم . بل إن تطور العلم الواسع، دفع دور النشر والعلماء إلى ركوب المحكى والشكل الروائى لتعميم العلم وتبسيطه للجمهور الواسع . لكن هذا المشروع لا يخلو من «نوايا» استحواذية ترمى إلى تفسير الظواهر المستعصية وتقديم الأجوبة الملموسة عن أسئلة محيرة . كيف ، إذن ، تجابه الرواية سطوة هذه المحكيات «الشعبية» ؟ هل بالإمكان أن يستمر الروائيون فى الكتابة مولين الأولوية لأسئلة الذات ، معرضين عن معطيات العلم ؟

إننا لا نملك جواباً جاهزاً عن هذه الأسئلة التى تضع الأدب موضع تساؤل وتشكيك فى جدواه وفعاليته . غير أن ما نحرص عليه ، هو إبراز تحول آخر فى مفهوم الأدب (ولصالح الرواية) قد يساعد

على التفكير فى إعادة تدعيم لزومية الأدب والرواية ، أقصد تحرر الأدب من التبعية للإيديولوجي . ذلك أن العديد من النصوص خرجت من شرنقة السلطة ودور الاستنساخ ، لتضطلع بمساءلة الإيديولوجيا وكشف تناقضاتها قياسا إلى المعيش ، والمحسوس ، والمحلوم به . لقد أصبحت وظيفة الأدب ، فى نظر بيير ماشرى، وظيفة بارودية :

> «.. فالأدب بمزجه للاستعمالات الواقعية للغة ينتهى ، نتيجة لهذه المواجهة المستمرة ، إلى أن يظهر حقيقة تلك الاستعمالات اللغوية . والعمل الأدبى بما يجريه من تجريب على اللغة ، إن لم يبتكرها ، فإنه يكون ، فى آن ، شبيهاً بمعرفة ما ، وكاريكاتوراً للإيديولوجيا المستعملة . دائما نلتقى ، عند تخوم النص ، بلغة الإيديولوجيا المغيبة مؤقتاً ، غير أنها تكون فصيحة بذلك الغياب ذاته»[١٨] .

من هذا المنظور نقول إنه ، رغم انتشار التخييل الجماهيرى ، والانفجار العلمى ، واستفحال الاستلاب، وتعاظم قولبة الثقافة وتنميطها ، تتوفر الرواية ، بإمكاناتها الشكلية والخطابية المتعددة والمتجددة ، على حظوظ كبيرة لإنجاز الوظيفة البارودية ومساءلة الإيديولوجيا . إنها تستطيع أن تظل وفيةً لهامشيتها المقلقة ـ بالرغم من انتشارها الواسع ـ إذا حافظت على موقفها المناهض للسلطة . لكن هل تملك الرواية أن تكون غير ذلك ؟ أقصد الرواية المنتمية لتقاليدها التاريخية ولجنسها المشاكس ؛ فهذا النمط من الرواية لا يمكن أن يحول الكتابة إلى سلطة مادام قائماً على التعددية وتشخيص التناقضات وزحزحة الواحد ، المهيمن ، المتماسك .

عن «زمن» هذه الرواية كنت ومازال أحكى : رواية الأصوات واللغات والرؤى المتعددة ، المتجابهة . رواية ترفض الثبات والجمود ، كما ترفض أن تتحول إلى مُسكن للقلق أو إلى محكمة أخلاقية تصدر الأحكام وتطرز التفاؤل السهل. «زمن» هذه الرواية قائم رغم هشاشته ، لكنه أفق محتمل مامن سلطة تقوى على إعدامه .

الهوامش:

(١) انظر :

- Michel Stanesco: **Premiéres théories du roman,in Poétique,** no. 70(1987) Paris, p.167-89.

يوضح ستانسكو فى هذه الدراسة أن الناقدين سنزيو وبينيا اهتما بأعمال الشاعرين بوياردو Boiardoولاريوست L'Arioste واعتبراهما مبلورين لجنس الرواية كما ظهرت فى فرنسا وإسبانيا خلال القرون الوسطى وفى عصر النهضة . وقد اعتمدا فى موقفهما على الانطلاق من الدفاع عن الشعر الجديد وضرورته لمواكبة تغير الحياة و«تنوع الأشياء» . وبدفاعهما ، هما ومحللون شعريون آخرون من عصر النهضة ، عن الحق فى وجود «شعر جديد» (Nuova Poesia) لأن العالم أيضا يتغير ، فإنهما كانا ، بذلك ، يؤكدان المبدأ الإستتيقى الجوهرى للرواية : جدة العالم تحدد الشكل الداخلى لعلاقتها مع ذلك العالم .

(٢) خلال القرن السابع عشر ظل معظم النقاد ينظرون بازدراء إلى الرواية معتبرين إياها جنساً «مبتذلاً» فاقداً لقوة الشعر التعبيرية . انظر :

Pierre Chartier: **Introduction aux grandes théories du roman**, ed Bordas, Paris,1990, p.4189.

(٣) مجلة **Roman**، العدد ٨ ، سبتمبر ١٩٨٤ ، باريس .

(٤) انظر تحليل جيرار جينيت لهذه النقطة فى : **Introduction à l'architexte,** Seuil,1979

(٥) أهم هذه النصوص اطلعنا عليها فى الترجمة الفرنسية التى أنجزها Pierre Grimal بعنوان **Romans grecs et latins**، مكتبة لابلياد ، باريس ١٩٥٨ .

(٦) نشير هنا ، بالخصوص ، إلى كتابين :

(مترجم إلى الفرنسية عن الإيطالية) Massimo Fusillo- **Naissance du roman,** Seuil,1990 -

فى هذه الدراسة يوضح فيزيو تأثير الرواية الإغريقية فى الثقافة الأوربية ، ويشير إلى أن نصوصها حوكيت من لدن البيزنطيين وأعيدت كتابة بعض النصوص الإغريقية من جانب كتاب كبار ، مثل سيرفانتيس الذى استوحى الملاحم وأعاد كتابتها نثراً .

- Alain Billaut: **La création romanesque dans la littérature grecque à l'epoque impériale** , PUF,-Paris,1991.

فى هذه الدراسة نجد تحليلاً جديداً لمكونات الروايات القديمة انطلاقاً من : المكان ، الزمن ، الشخصيات ، التركيب الفنى .

(٧) اعتمدنا فى هذا العرض على كتاب استتيقا الإبداع اللفظى **Esthétique de la création verbale** الصادر فى ترجمته الفرنسية عن جاليمار ، عام ١٩٨٤ ، ص٢١٢ ومايليها .

(٨) ولقد ناقش هذه المسألة جان مارى شيفر فى كتابه :

La naissance de la littérature (La théorie esthétique du romantisme allemand) ed PENS,1983

لكننا لا نتفق معه فى مجموع الانتقادات التى وجهها لباختين ، ونجد أن قراءته لنظرية الرواية لم تأخذ بالاعتبار جميع تحليلات باختين . ولايتسع المجال هنا لمناقشة هذه المسألة .

(٩) **الخطاب الروائى** ، دار فكر ، القاهرة ، ١٩٨٧، ص ٣٥ (ترجمة محمد برادة) .

(١٠) انظر: Gillian Lane-Mercier: **La parole romanesque**, ed, Klincksieck, Paris,1989

(١١) انظر:

Dorrit Cohn: **La transparence intérieure** (Modes de représentaion de la vie psychique dans le roman), Seuil, Paris1981.

(مترجم عن الإنجليزية).

(١٢) هذه الدراسة وردت فى كتابه المترجم إلى الفرنسية بعنوان **Notes sur la littérature** نشر بدار فلامريون ، باريس ، ١٩٨٤ ، ص ٣٧ ومايليها.

(١٣) صدرت سنة ١٩٨١ .

نجد فى أفراح القبة حالة سردية نادرة أوضحها الباحث Gérard Cordese فى دراسة بعنوان **«السرد والتبئير»** ، مجلة Poétique، عدد ٧٦ ، باريس ، ١٩٨٨.

وهذه الحالة متصلة بالشخصية الساردة فى الشكل السردى الجوانى ، عندما تحكى عن ذاتها فى وقت تكون فيه قاصرة عن معرفة ذاتها وظروفها خلال فترة من فترات حياتها : أى عندما تكون الشخصية أكثر معرفة من الراوى الذى هو فى الآن نفسه الشخصية الراوية . وهذا ما نجده فى فصل: عباس كرم ، عندما يعلن انتحاره ثم ينام : فمن المفروض أن العلاقة انقطعت بينه وبين الشخصية التى تعود إلى الحياة فتعرف عن وضعها ما لا يعرفه السارد . (أنجزنا دراسة تحليلية لـ **أفراح القبة** ، لم تنشر بعد) .

(١٤) انظر الخطاب الروائى ، م . م .

(١٥) فى دراسته التى تحمل عنوان **Chronotopies romanseques, Germinal** مجلة Poétique عدد ٨١ ، ١٩٩٠

(١٦) **الخطاب الروائى** ، م . م ، ص ١٠٤ .

(١٧) انظر: Michel Rio: **Rêve de logique** (essais Critiqus),Seuil,1992.

(١٨) من كتابه :

Pour une théorie de la production littéraire F.Maspéro.1971.

مقولة « النوع »
وموقع الروايـة
فى النظريـة الأدبيـة الحديثة

محمد مشبال

تقديم : زمن الرواية أم زمن الشعر ؟ !

لعله من الجائز القول بأن الرواية أصبحت النوع الأدبى الذى يحظى اليوم باهتمام متزايد فاق به المكانة التى حازها الشعر ردحا طويلا من الزمن . غير أن هذا التفوق وهذه الأهمية اللذين نالتهما الرواية فى زماننا ، على مستوى الإبداع والتلقى ، لم يوازهما فى نظرية الأدب ما يعضدهما . ذلك أن تأمل واقع النظرية الأدبية الحديثة ، يسفر عن هيمنة تكاد تكون مطلقة لجنس الشعر ، على الرغم من النشاط الملحوظ لحركة النقد الروائى ، هذه الهيمنة التى تكشف عن فاعلية جنس الشعر فى صياغة المفهومات الجمالية التى تبلورت فى إطار النظرية الأدبية الحديثة ، وعلى رأسها نجد مفهوم « الصورة » الذى اقترن بالشعر دون سواه من الأنواع الأدبية الأخرى . ويترتب على ما سبق ، أنه مهما طغى جنس الرواية على زماننا ، فإن النظر النقدى إلى هذه الإبداعات الروائية ما فتىء يعيش زمن الشعر .

وغاية هذا المقال لفت النظر إلى حقيقة الموقع الذى تحتله الرواية فى النظرية الأدبية الحديثة ، بالقياس إلى ما حظى به الشعر من سلطة تمثلت فى توجيه التصورات النقدية وبناء المفهومات الجمالية .

الوظيفة الجمالية[1] وجنس الشعر :

يعد مفهوم الوظيفة الجمالية من بين أكثر المفاهيم شيوعا فى النقد الأدبى المعاصر . وقد انطلقت صياغته من السؤال الذى طرحه العالم اللغوى الشهير « رومان ياكبسون » : ما الذى يجعل من رسالة لغوية عملا فنيا ؟ .

إذا كانت صيغة السؤال وخلفيته تطمحان إلى ضبط المعيار اللغوى الذى يتحدد به نمط الخطاب اللغوى الفنى عن بقية الأنماط اللغوية الأخرى فى أفق ربط أسئلة الأدب بأسئلة اللسانيات بشكل عام ، فإن تأملا دقيقا للتصور الذى بلوره « ياكبسون » حول مفهوم الوظيفة الجمالية للغة يكشف عن وجود معيار أدبى ضابط لهذا التصور ينأى به عن أن يمثل « البويطيقا » بالمعنى الشامل لأنماط الخطاب (الرواية ، الشعر ، المسرح ، الإعلام ، السينما ، الشعائر الدينية . . .) .

إن مفهوم الوظيفة الجمالية ، على نحو ما بلورته نظرية « ياكبسون » ، يقوم على جنس الشعر ، فهو المعيار الذى يستمد منه نسقه على الرغم مما يمكن أن يوجد من سمات مشتركة بين أنماط الخطاب الأدبى ، إذ إن القول بمفهوم السمة المهيمنة المحددة لنوع الخطاب ، كما يقرر ذلك « ياكبسون » نفسه ، يعزز الرأى الذى نرمى إليه هنا ، وهو صدور مفهوم الوظيفة الجماليه عن معيار الشعر .

ويتمثل المعيار اللسانى ، الذى تتحدد به الوظيفة الجمالية فى أنماط الخطاب اللغوى ، فى عملية إسقاط يقوم بها المتكلم لمبدأ التكافؤ من محور الاستبدال على محور التركيب ؛ بحيث يصبح مبدأ التكرار الخاصية الأساسية التى تحدد طبيعة الخطاب الفنى ، إنها تجعل الدليل اللغوى ملتفا على ذاته ، لا يحيل على السياق الخارجى إلا على نحو ثانوى ، ونتيجة لذلك تنزلق الوظيفة المرجعية فيه إلى الموضع الخلفى غير اللافت .

إن هذا النوع من الخطاب ، الذى يحتفل بعلاماته الداخلية بواسطة خلق رسالة لغوية غير متعدية ، يختزل فى حقيقته ماهية الشعر . والمقصود بالماهية هنا جنس الشعر باعتباره مجموعة من المكونات والسمات الجمالية التى رسختها الممارسة الشعرية فى تراكم نصوصها ، وليس المذهب الجمالى الذى قد تنزع إليه نصوص هذا الجنس الأدبى فى مرحلة من مراحل تطوره ؛ على نحو ما يمكن أن يفهم إذا ما أخذنا فى الاعتبار المذهب الرومانسى الذى خضعت له التصورات الجمالية للشكلانيين الروس بشكل عام ، وتصور « ياكبسون » بشكل خاص .

وإذ بدا أن الوظيفة الجمالية فى التصور الشكلانى الحديث قد اقترنت بالشعر ، فإنها بالحقيقة لا تمثل إلا إحدى سماته التى يتقوم بها دون أن ترقى إلى تحديد جوهره النوعى . ذلك أن استيعاب الشعر يظل خارج حدود إمكانات المعرفة اللسانية الصارمة .

ضمن هذا التصور الضيق للشعر المختزل فى « الوظيفة الشعرية » تتحدد أبعاد الصورة الأدبية فى نطاق العلاقة اللغوية بين شيئين ، لتنحصر هذه الإمكانية التعبيرية فى الصيغة اللغوية المقيدة التى تترجم قصور مفهوم الوظيفة الجمالية ، المبلور فى النظرية الأدبية الحديثة ، عن استيعاب رحابة الشعر وعمقه الإنسانى ، على نحو ما تكشف عن افتقاره إلى ضبط إمكانات التصوير فى النثر .

إن الرواية ، بما هى جنس أدبى نثرى ، ينطوى على مكونات وسمات تميز تشكيله اللغوى عن تشكيل الشعر ، تمتلك صيغا تصويرية تتجاوز أفق بلاغة الشعر ، نحو أفق سردى بشخصياته وفضائه وامتداده . ولعل هذا يقتضى أن تصبح الوظيفة الجمالية فى الرواية ذات أبعاد مغايرة . وإن أى بحث عن الوظيفة الجمالية فى النثر بالشكل الذى تقرر لها فى الأنواع الشعرية ، يعد خطأ يتمثل فى اعتبار الشعر منبعاً للجمالية و « النموذج الممثل للأدب »(٢) .

إن إقرار « فاليرى » بأن الشعر هو « الأدب وقد اختزل إلى جوهر مبدئه الدينامى » يكشف عن سلطة هذا الجنس الأدبى فى التصور الجمالى للأسلوبية والبلاغة الجديدة . هذه المكانة التى يحظى بها الشعر على حساب السرد ، أثرت على النظرية الأدبية إذ حالت دون قدرتها على مراعاة تمايز الصيغ التصويرية فى الأنواع الأدبية ، بحيث أصبحت الصورة ، والإيقاع والمكونات البلاغية ، إمكانات تعبيرية شعرية لا تعاين نقديا فى الرواية . وإذا ما تحقق شيىء من ذلك ، فإنها تظل تدين بجذورها لجنس الشعر ، وعندئذ يغدو من الصعب على المرء أن يتخلص من الإرث الشعرى الذى تحمله هذه المكونات الجمالية .

إن ضبط الوظيفة الجمالية فى النثر ينبغى - إذن - أن يتأسس على تصور يراعى الخصوصية الفنية لأنواعه . وفى حالة الرواية ؛ فإن السمات الجمالية لهذا الجنس الأدبى لا تنفصل عن المكونات السردية التى يقوم عليها ، وتبعا لذلك تصبح دراسة الصورة فى الرواية ، انطلاقا من معيار المشابهة بين طرفين ، السائد فى نقد الشعر ، نهجا فاسدا لا يقدر شروط السياق النوعى ، كما أن دراسة الإيقاع الروائى باعتماد مبدأ التكرار الصوتى السائد فى تراث نقد الشعر ، تعتبر ممارسة غير علمية خاضعة لفكرة أفضلية الشعر .

الانزياح الجمالى وجنس الشعر :

يعد « الانزياح » أيضا من بين أكثر المفهومات بروزا فى الخطاب النقدى المعاصر ، وقد أطلق عليه علماء الأسلوب

والشعر مصطلحات متنوعة (الانحراف ، عدم الملاءمة ، الغرابة ، الشذوذ ، التجديد ، الإبداع . . .) ، وهى تلتقى جميعها حول مفهوم واحد ، يسعى به أصحابه إلى ضبط الخاصية المحددة للأسلوب الأدبى .

ومفهوم « الانزياح » لايعدو أن يكون بالحقيقة أداة إجرائية لوصف « الشعر » وتحديد خاصيته الثابتة . ومن هنا يظل مفهوما محصورا فى نظرية الشعر لا يمتلك نقديا كفاية استيعاب الأنواع السردية .

وإذا كان لهذا المفهوم جذور فى الفكر البلاغى القديم ، فإن صياغته النظرية المتكاملة لم تتم إلا فى ضوء بروز النموذج اللسانى فى النظرية الأدبية الحديثة ، وما نجم عن ذلك من آثار تجلت فى طبيعة الأسئلة المطروحة والصياغات المقدمة . ولعلنا ندرك اليوم أنه بقدر استفادة الناقد من المعرفة اللسانية بقدر تأذيه بها ، فصيغة « الانزياح » المقترحة من لدن الأسلوبيين لضبط معيار اختلاف اللغة الشعرية عن اللغة العادية ، على الرغم من كفايتها ، قد واجهت مشكلات كثيرة :

أولها ـ مشكل تحديد القاعدة التى يتم الانزياح عنها : إن أصحاب هذا المفهوم يواجهون مشكل ضبط المعيار الذى يقاس به الأسلوب ، فقد تمثل عند البلاغيين فى « طريقة التعبير الأكثر بساطة وألفة » أو « طريقة التعبير الأكثر حيادا » ثم أصبح عند الشكلانيين الروس وحلقة براغ متمثلا فى « الشعر الموروث » و « التقاليد الفنية المألوفة » . وقد تمثل عند بعض الأسلوبيين المعاصرين[3] فى « اللغة العلمية » التى تنعدم فيها صفة الأسلوب . وقد نقل « ريفاتير » هذا المعيار من السياق الخارجى المتمثل فى لغة معيارية مفترضة إلى سياق داخلى ، مفترضا أن التعارض بين سياقين لغويين أحدهما مباشر والآخر أسلوبى يحدث شرخا فى نسيج الخطاب ينجم عنه التأثير الأسلوبى الأدبى .

إذا كان تحديد القاعدة المنزاح عنها يمثل العائق الأول لهذا المفهوم ، فإن تصور وجود قاعدة معيارية عامة ومطلقة لم يعد قائما فى سياق تعدد المعايير (صعود البرجوازية وبروز النزعة التجريبية والدراسات التاريخية) . لقد تغيرت النظرة التى كانت تؤمن بقيم كونية مطلقة لتحل بدلا منها رؤية أخرى ترفض رد جميع القيم إلى موقع وحيد ، رؤية تقبل وجود الواقعة الفردية التى لا تعتبرها نموذجا مشتقا من قاعدة مطلقة[4] ، كما أن التصور الاجتماعى الجدلى للغة يرفض بناء نظرية مثالية مجردة للغة معيارية ثابتة تشكل قاعدة الانزياح[5] .

ثانيها ـ يترتب على القول بمفهوم الانزياح اعتبار اللغة الشعرية أرقى مستويات اللغة ، فكلما تحقق قدر أكبر من الخرق للمعايير اللغوية العادية والابتعاد عن درجة الصفر فى الأسلوب ، كلما اقتربت اللغة من جوهر الشاعرية . ومفاد هذا التصور الذى يبنى مفهومه للجمالية على أساس الانزياح هو نفى هذه الصفة عن الرواية ـ بما هى جنس نثرى ـ واعتبارها أدنى منزلة من الشعر . إن وصف الأسلوبيين للغة الأدبية بأنها انتهاك لنظام اللغة العادية صوتيا وتركيبيا ودلاليا ، لا يترجم الخاصية الأدبية للرواية ، إنه وصف لطبيعة اللغة الشعرية . وفى هذه الحال لا ترقى الرواية فى نظر أصحاب هذا المفهوم إلى تمثيل جوهر الأدب .

إن المفاضلة بين الأنواع الأدبية غير مقبولة ، إذ إن لكل نوع أدبى جماليته وطاقته التأثيرية الخاصة به . غير أن مفهوم الانزياح ، الذى يصوغ تصوره للجمالية على أساس الخرق اللغوى ، يفضى إلى اعتبار جمالية الشعر معيارا نموذجيا فى حين تتراجع جمالية الرواية إلى موقع أدنى . ويترتب على هذه المفاضلة المتنافية ، والبعد الإنسانى للنثر ووظيفته فى تاريخ الحضارة البشرية ، نتائج غير محمودة . ولا نستطيع الآن حصر هذه النتائج ، ولكننا نشير فى هذا المقام إلى أن مفهوم الانزياح المرتبط بالصيغ اللغوية لا يكتفى بمنح الصورة الشعرية بعدا مقيدا فى نطاق العلاقة اللغوية بين شيئين ولكنه ـ وهذا هو الأخطر ـ يغيب إمكانية الصورة فى الأنواع النثرية ويقتضى بالضرورة مقاربة التشكيل اللغوى فى الرواية من منطلق القواعد الشعرية . وهذا هو الذى نسعى إلى نقضه عندما نقوم هنا بتحليل بعض المفهومات النقدية فى النظرية الأدبية الحديثة واكتناه أصولها المتحكمة فيها .

البلاغة[6] وسلطة الشعر :

إن تحول البلاغة الغربية من كونها معرفة فلسفية فى العصر اليونانى إلى كونها معرفة أدبية فى العصر الحديث ، يكشف

السيرورة التقييدية التى خضع لها هذا العلم العتيق ، فقد كانت « عملية تحويل البلاغة إلى المجال الأدبى La Littératurisation ، التى شهدها عصر ما بعد شيشيرون ، تامة فى العصر الوسيط ؛ حيث أصبح ترادف هذا الفكر مع الأسلوبية فى اصطلاح العصر يحظى بالإجماع . إن تاريخ هذا الفكر الذى بدأ رحلته الطويلة باعتباره فكرا فلسفيا هو فى خطوطه الكبيرة تاريخ التحول نحو فكر أدبى »(٧) .

إذا كان البلاغيون الفلاسفة يتوخون إعادة اكتشاف البلاغة القديمة وتثمين بعض مكاسبها بوصفها فكرا فلسفيا يمنح أسسا جديدة من أجل تعميق الروابط بين مختلف التخصصات المعرفية(٨) ، فإن الذى يعنينا فى هذا المقام هو أن نكشف انحسار البلاغة فى نظرية الشعر وتحولها عن أفق البلاغة العامة أو البلاغة الجديدة التى يرى « جيرار جينيت » أنها ستكون سيميائية أنواع الخطاب(٩)

لم تكن البلاغة فى العصر القديم مرادفة لنظرية الأسلوب ، وتأكيدا لهذا القول يشير « بول ريكور » إلى المجالات التى كانت تشملها بلاغة « أرسطو » وهى : « نظرية الحجاج - التى تمثل المحور الأساسى - ونظرية الأسلوب ونظرية تأليف الخطاب . وما تقدمه لنا الكتابات المتأخرة فى البلاغة لا يعدو أن يكون مجرد بلاغة مقيدة - حسب تعبير جينيت - فقد أصبحت تقتصر على نظرية الأسلوب ثم بشكل أضيق على نظرية المجازات »(١٠) .

لقد تقلصت البلاغة إلى أحد أجزائها المتمثل فى الأسلوب أو العبارة Elocutio وبذلك صارت مرادفة للأسلوبية . وبعد أن كان مفهوم البلاغة قائما على الإقناع عند مجموعة من المفكرين الأوائل (أمثال أفلاطون وأرسطو وشيشيرون) ، أصبح فيما بعد يفيد « فن تجويد الكلام » ؛ البلاغة إذن هى اختيار التعبير المزخرف المناسب الذى يمكن أن يخدم الإقناع الذى تراجع إلى موقع خلفى . وإذ أصبح « الزخرف » علامة أساسية فى مفهوم الفعل البلاغى ، فقد حول المنظرون فى هذا العصر البلاغة إلى مجال الأشكال الأدبى الخالص(١١)

ومهما تباينت الأسباب الداعية إلى أفول البلاغة ، فلعل انتقال موضوعها من الخطابة إلى الشعر ، يمثل عاملا أساسيا لتفسير تحولها من مذهب شامل للفن والعلم والتعليم والأخلاق والسلوك الاجتماعى إلى نظرية فى الاستعارة والكناية(١٢)

إن سلطة الشعر على البلاغة أدت إلى انحلال التوازن الذى كان قائما بين أجزائها لتختزل فى الجزء الخاص بالأسلوب . وسيمتد تيار الاختزال الجارف إلى أن صارت نظرية فى المحسنات البلاغية أو نظرية فى الاستعارة فقط ، وعلى هذا النحو كان الشعر وراء دكتاتورية الاستعارة فى الفكر البلاغى الحديث لتتم بذلك نهاية مرحلة أساسية فى تاريخ هذا العلم العتيق . إن ما كان يسمى بلاغة أصبح مجرد نظرية حول الأسلوب الشعرى . وفى سياق هذا الوضع لم يكن جائزا الحديث عن البلاغة بمعناها الكلاسيكى ولا بمعناها الشامل لجميع الأنواع الأدبية ، فبعد « شيشيرون » وابتداء من « كينتيليان » إلى « فونتانيى » أحكم الشعر سيطرته على مقولات البلاغة .

لقد شهدت المرحلة الثانية للبلاغة سيطرة المفهوم الرومانسى للشعر المتعاوض مع البلاغة الإقناعية ، لقد أصبحت البلاغة التى تحظى بالمكانة الرفيعة هى تلك التى تتغيا المحسنات . إنها بلاغة تجويد الكلام وخلق أنماط خطابية جميلة(١٣) . لم تعد إذن البلاغة فنا يسخر الوسائل اللغوية من أجل غاية خارجية

وهكذا التقى الموضوع الجديد للبلاغة مع الأدب ، وبتعبير أكثر دقة إن « الكلام غير المفيد وغير الفعال هو الذى سيشكل موضوع البلاغة التى أصبحت نظرية حول لغة نقبلها فى ذاتها ولأجل ذاتها »(١٤) . إنها لغة الشعر ، على نحو ما استقرت خصائصها فى تصور الشكلانيين فيما بعد . لقد أصبح النص الشعرى النموذج المفضل للبلاغة فى مرحلتها الثانية ، فلم يعد وصف الصور مصحوبا بوصف تأثيراتها ، إن ما كان يهم « فونتانيى » هو الوظيفة الداخلية للغة ، كان يتساءل عن علاقة التعبير بالفكر والشكل بالمحتوى ، فقد تحولت البلاغة إلى معرفة باللغة التى يتم تذوقها فى ذاتها(١٥) .

لقد توخى « تودوروف » ، فى قراءته لبلاغة المرحلة الثانية ، تبرير امتداد جذور التصور الشكلانى والبنيوى للغة الأدبية فى تراث هذه البلاغة ، فالأسلوبية والشعرية بتركيزهما

على شكل اللغة وبنيتها ، إنما تؤكد أن ما تم نهجه فى إطار بلاغة عصر ما بعد شيشيرون التى ابتعدت عن النظر إلى اللغة بما هى فعل أو وظيفة .

لقد كشفنا حتى الآن عن هيمنة جنس الشعر على البلاغة الجديدة ، هذه الهيمنة التى أحالتها إلى ضرب من الأسلوبية الشعرية التى لا تملك كفاءة استيعاب أساليب التصوير فى الرواية والأنواع الأدبية النثرية الأخرى .

مقولة « النوع » واختزال الصور البلاغية :

لم تكن الصور البلاغية سوى منطقة ضيقة فى الإمبراطورية الواسعة للبلاغة القديمة . ومع بداية العصر الوسيط ، انحل التوازن الذى كان قائما بين أجزاء هذه البلاغة ، وأصبح الأدب المتن المفضل فى البلاغة الجديدة .

إن تاريخ الانتقال من البلاغة الكلاسيكية إلى البلاغة الجديدة - فيما يرى جينيت - هو تاريخ التقييد المعمم[16] ، فقد سعى « دومارسى » إلى دراسة محسنات المعنى على نحو خاص ، وهى التجوز الدلالى الذى يحصل فى الألفاظ ، وبذلك يضع فى قلب التفكير البلاغى التعارض بين الحقيقى والمجازى . أما « فونتانيى » فعلى الرغم من توسيعه مجال دراسة المحسنات المجازية وغير المجازية ، إلا أنه انطلق من معيار الاستبدال الذى يحكم النشاط المجازى وجعل المجاز يشمل عنده جميع المحسنات ، إلا أن المبدأ الذى يحتكم إليه مجازى فى الأساس . إنه لم يعتد سوى بالكناية والمجاز المرسل والاستعارة مقصيا السخرية التى اعتبرها « دومارسى » ضمن أنواع المجاز .

وإذا ما راعينا صنيع هذين العلمين فى تاريخ البلاغة ، إقصاء « فونتانيى » للسخرية من مجال المجازات وتقريب « دومارسى » بين الكناية والمجاز المرسل على أساس علاقة التجاور ، فإننا سنحصل على الزوج النموذجى فى البلاغة المعاصرة : الاستعارة - الكناية[17] .

إذا كانت العوامل التى قادت إلى هذا الاختزال متعددة ، فإن الذى يعنينا الإشارة إليه فى هذا المقام ، هو فاعلية النوع الأدبى فى صياغة المفهومات والتصنيفات ، لقد أفضى تحول موضوع البلاغة ، من الخطابة نحو الشعر ، إلى التركيز على محسنات الدلالة ، أو بشكل خاص المحسنات ذات الدلالة « المحسوسة » ، بإقصاء المجازات ذات الدلالة العقلية مثل « قلب المعنى » و « المبالغة » اللذين لم يعد لهما مكان فى الحقل الشعرى أو فى الوظيفة الشعرية للغة . هذا الانتقال فى موضوع البلاغة ساهم إذن فى منح الامتياز لعلاقتى التماثل/ التجاور[18] .

إن اختزال المحسنات البلاغية فى صيغتى الكناية والاستعارة ، ينطوى أيضا على اختزال داخل كل من الصيغتين ، فعلاقة التجاور الضابطة لصيغة الكناية لا تستوعب علاقات الكناية الكلاسيكية (علاقة السبب بالنتيجة والعلامة بالشىء والأداة بالفعل والفيزيقى بالعقل . . . إلخ) . إن مثل هذه العلاقات لا تخضع لأثر التقارب المكانى : أى نوع من التجاور يمكن أن يقوم بين القلب والشجاعة والعقل والذكاء ؟ ! ذلك أن « إرجاع كل كناية إلى علاقة مكانية خالصة يعنى التقييد الصريح لمجموع هذه المحسنات فى مظهرها الفيزيقى أو « المحسوس » وهنا أيضا يتجلى الامتياز الذى حظى به الخطاب الشعرى شيئا فشيئا فى حقل موضوعات البلاغة ، وتوجه هذا الخطاب نفسه ، فى العصر الراهن نحو أشكال التصوير الأكثر مادية »[19] .

إن اختزال محسنات « الترابط » فى نموذج الكناية المكانية ، تجاوب معه اختزال محسنات « التماثل » فى نموذج الاستعارة . وكما نعلم ، فإن لفظ الاستعارة أصبح يشمل مجموع حقل التماثل - فالتشبيه أصبح نوعا من الاستعارة الصريحة بعد أن كانت الاستعارة فى البلاغة الكلاسيكية تشبيها ضمنيا ، ويعد « بروست » مثالا نموذجيا لهذا الاستخدام ، فهو لم يكف عن أن يسمى استعاوة ما يعد فى كتابه تشبيها : « وهنا أيضا تتجلى دواعى الاختزال فى أفق بلاغة الأسلوب Une figuratique(*) ترتكز على الخطاب الشعرى أو كما عند بروست على شاعرية الخطاب »[20] .

(*) مصطلح نحته « جيرار جينيت » للإشارة إلى الصورة التى انتهت إليها البلاغة فى العصر الحديث ، عندما اتخذت من الأسلوب الأدبى موضوعها ، مكتفية بدراسة المحسنات .

إن اختزال محسنات التماثل فى قطب الاستعارة ، أضر بالتشبيه الذى لم يبرح بالحقيقة الخطاب الأدبى حتى وإن مالت لغة الشعر إلى الخلو منه . إن صيغة التشبيه تمتلك كثافتها وتأثيرها الخاصين الناتجين عن سمة عدم الملاءمة بين طرفيها ، وإن أى إهمال لهذه الصيغة الجمالية تحت سلطة الاستعارة هو إهمال للتأثيرات الجمالية لأشكال التشبيه المختلفة مثل التشبيهات الاعتباطية والمفارقة .

ليست الاستعارة ، فى المحصلة النهائية ، إلا إحدى صيغ محسنات التماثل ، ومن الاعتساف تصنيفها فى أعلى الدرجات . وقد دعا « فرنسوا مورو » إلى ضرورة عدم فصل دراسة التشبيهات عن الاستعارات ، فهما معا مظهران للصورة . ومن الخطأ الادعاء أن التشبيه أقل جمالا وإمتاعا من الاستعارة أو العكس[٢١] .

ونصل فى النهاية مع تيار الاختزال إلى تثمين مطلق للاستعارة التى يبدو أنها ابتلعت خصمها الأخير لتصبح نواة وجوهر البلاغة برمتها . فبروست لم يقتصر على اعتبار الاستعارة كل محسن بلاغى قائم على التماثل ، بل إنه جعل جميع أصناف المحسنات من قبيل الاستعارة ، حتى أكثرها كنائية . ومجموعة « لييج » اعتبرت الاستعارة « الصورة المركزية » فى البلاغة ، ويستند أصحاب هذا الرأى إلى فكرة الأساس الاستعارى للغة الشعر واللغة بوجه عام .

لقد أصبحت البلاغة فى آخر مطافها نظرية فى الاستعارة . وقد حاول « جينيت » نزع هذه الهيمنة من الاستعارة وإثبات أن كثيرا من الاستعارات فى رواية بروست ذات أساس كنائى ، فالعلاقة الاستعارية تقوم بين طرفين تحكمهما علاقة تجاور مكانى ـ زمانى ، وكتابة بروست « تمثل المحاولة القصوى لتحقق محورى اللغة الكنائى والاستعارى اللذين يكونان النص »[٢٢] . ففى (رواية) (البحث عن الزمن المفقود) يحدث التداعى بواسطة الإشعاع الكنائى : إن الكناية تربط الذكريات التى تثيرها الاستعارة ، إنها سبب وجود الرواية « فإذا كانت الاستعارة تسترجع الزمن الضائع ، فإن الكناية تعيد له الحياة . . . هنا فقط وبواسطة الاستعارة ولكن فى إطار الكناية يبدأ الحكى »[٢٣] .

إن البلاغة الجديدة التى نحت إلى تمجيد الاستعارة على حساب الصور البلاغية الأخرى مدفوعة بخلفية شعرية ، تجد نفسها فى مأزق عند تأمل أنواع خطابية أخرى ، ومنها السرد الروائى عند « بروست » الذى كشف عن التحام الاستعارة بالكناية . وهذا يفيد أمرين :

١ ـ لا يصح أحيانا الفصل بين الاستعارة والكناية فصلا تاما ، ومن ثم لا يجوز احتكار أنواع الخطاب لإحدى هاتين الصيغتين واقتصارها عليها .

٢ ـ إن الرواية بما هى جنس أدبى نثرى ـ وكتابة بروست المتميزة ـ لم تتحقق بالاستعارة أو بالكناية ، ولكن بهما معا فى صيغة ملتحمة ومتداخلة .

إن مشكل البلاغة والأسلوبية فى نظرتها للصور يتمثل فى عجزهما عن التخلص من سلطة ماهية الشعر المتحكمة فى توجيه تصورهما للأدب وآلياته ، وحتى المحاولات البلاغية والنقدية ، التى تظهر بين الفينة والأخرى من أجل إعادة الاعتبار إلى الصور البلاغية التى بدت شاحبة أمام هيمنة الاستعارة ، لم تفلح هى الأخرى فى بناء تصورها للصورة الأدبية باعتماد معايير أخرى غير المعيار الشعرى الذى خضعت له خضوعا كليا تمثل فى إيلائها الأهمية للصورة لما تحتويه من خرق لغوى ومن سمات الغرابة والإدهاش . وهذا كله من شأنه أن يبقى البحث البلاغى المعاصر فى صياغته لمباحثه سجين سلطة النوع الواحد هو الشعر . وما لم تراع سمات الرواية ومكوناتها فى تحليل تشكيلها اللغوى الجمالى ودراسة صيغها البلاغية الفنية ، فستظل جنسا أدبيا يحتل موقعا ثانويا فى النظرية الأدبية الحديثة

خلاصات : آفاق نظرية وإجرائية :

١ ـ إن الدعوة إلى تطبيق المناهج اللسانية فى دراسة الإبداع الأدبى بحثا عن وهم تحقيق العلمية ، إن كانت قد نجحت فى إضفاء الدقة والصرامة على مستويى التنظير والتحليل ، إلا أنها ضيقت مفهوم الصورة الشعرية وغيبت إمكانات الحديث عن الصورة فى الرواية .

٢ - إن الجنس الأدبي الذي وجه نظرية ياكبسون على جهة الخصوص ، والأسلوبية البنيوية بوجه عام ، والبلاغة الأدبية ، تمثل أساسا في الشعر . وإذا كان للجنس الأدبي[٢٤] سلطة في صياغة البناء النظري وتوجيه القراءة والتصنيف ، لا محيص عنها ، فإن التصور الذي انحدر إلينا من هذه الأنظار الجمالية حول « الصورة » لايتخطى الرصد العارض لبعض سماتها في الشعر ، دون الإفلاح في تطويقها بما يلائم عمقه وخصوبته الإنسانية ، بله أن يستشرف آفاقها في الرواية وأنواع سردية أخرى لم يكن لها حضور في توجيه هذه الأنظار .

٣ - يصبح البحث عن الصورة في الرواية وأنواع نثرية أخرى ، مثمرا في أفق إعادة صياغة مفهوم الصورة الشعرية على أسس تراعي السياق الجنسي ، أي ضرورة استحضار فاعلية النوع الأدبي في صياغة المكون الجمالي .

٤ - إن مفهوم « الأدبية » الذي كان له الفضل في تطوير مناهج تحليل النص الأدبي ، في إطار الدراسات الإنشائية الحديثة ، لن يكتسب فاعليته الإجرائية إلا بخضوعه للسياق الجنسي ، وبذلك يصير مفهوما نوعيا ، وسنصبح حينئذ بإزاء أنماط من « الأدبية » وفق الجنس الأدبي المرصود .

٥ - إن الناقد الأدبي ، الذي تراجع دوره أمام سيطرة الاتجاهات الأسلوبية والبلاغية على التنظير الأدبي وتحليل النصوص ، مطالب اليوم باسترجاع مكانته في إطار نظرية الأدب ومقاربة الأعمال الأدبية ذاتها . ونعتقد أن إشكال « الصورة الأدبية » لن يجد حله إلا في إطار النقد الأدبي الملتزم بمراعاة خصوصية النوع المدروس ، دون أن يعني ذلك أنه سيمارس قطيعة مع العلوم الإنسانية .

الهوامش :

١ - يمكن للقارىء الرجوع بصدد مفهوم الوظيفة الجمالية إلى ما يلي :
Style in language Edited by Thomas A. Sebeok. 1960
Huit Questions de poétique, Roman Jakobson, Editions du Seuil. 1977.

٢ - انظر : Groupe Mu, **Rhétorique Générale**, ed. du Seuil, 1982. (p: 25).

٣ - انظر : Jean Cohen, **Structure du langage Poétique**, Paris, Flammarion, 1966.

٤ - انظر : Tzvetan Todorov, **Théories du Symbole**, ed, Seuil. 1978.

٥ - باختين (ميخائيل) ، الماركسية وفلسفة اللغة ، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد ، دار توبقال ، المغرب . ط ١ ١٩٨٦ .

٦ - سأقتصر في هذا المقال على البلاغة الفرنسية لامتدادها وتأثيرها في المفاهيم الأسلوبية والبنيوية التي تشكلت فيها بعد وكان لها بالغ الأثر على انزلاق موقع الرواية تحت سلطة الشعر .

٧ - انظر : Florescu, V, **LA Rhétorique et la Néorhétorique:** Genèse, Evolution, Perspective. (1982). Edition (Les Belles lettres)- Paris. (p: 13).

٨ - انظر : Ibid.

٩ - انظر : Genette, G. **La Rhétorique Restreinte.** in Figures III, éd. Du Seuil. Paris 1972. Collection poétique. (p: 40).

١٠ - انظر : Paul Ricoeur, **La métaphore Vive**, ed. Au Seuil, Paris (1975). (p: 13).

١١ - انظر : Florescu, V. **La Rhétorique et la Néorhétorique.** (p: 11)

١٢ - انظر : Groupe Mu, **Rhétorique de la poésie. ed.** complexes. Bruxelles. 1977. (p: 13)

١٣ - انظر : Tzvetan Todorov, **Théories du Symbolé.** (p:52)

١٤ - انظر : Ibid. (p: 68)

15- Ibid. (p: 69)

١٥ - انظر : Genette, G.

١٦ - انظر : Genette. G. **La Rhétorique restreinte.** (p: 22)

١٧ - انظر : Ibid. (p: 25).

١٨ - انظر : Ibid. (p: 26)

١٩ - انظر : Ibid. (p: 28)

٢٠ - Ibid.

٢١ - فرانسوا مورو ، البلاغة ، ترجمة محمد الولى ، منشورات الحوار . الدار البيضاء . 1989 . (ص : 15-17)

٢٢ - انظر : Genette. G. **Figures III.** (p: 61)

٢٣ - انظر : Ibid. (p:63)

٢٤ - انظر : Michal GlowiNski, **les Genres littéraires, in théorie litteraire, problémes et perspectives.** Presses Universitaires de France. 1989.

●● ترجو مجلة (فصول) من كُتّابها أن يتفضلوا بكتابة فقرة تعريفية ، تتضمن المعلومات الأساسية (البيوجرافية) عنهم ، مع المقالات التى يرسلونها ، وذلك حتى يتسنى للمجلة أن تقدم هذه المعلومات - فى صدر المقالات - إسهاماً فى تعميق معرفة القراء بالكُتّاب ، ودعماً للعلاقة المتبادلة

« الصورة الروائية »

بين النقد والإبداع

محمد أنقار

لا شك أن عوامل ثقافية معقدة غاية فى التعقيد جعلت أنظار الباحثين تنصرف انصرافا شبه كلى عن الاهتمام بظاهرة التصوير الفنى فى حقل السرد. وليس من قبيل المصادفة أن يمعن النقد الغربى، مثلا، فى تمحيص إشكالات الكتابة الشعرية قرونا طويلة، ويستصفى منها معيار « الصورة الشعرية » على الخصوص، ويدقق النظر فى تكوينه وأطرافه وتلوناته البلاغية، بينما لايلتفت إلى قضايا التصوير فى النثر السردى ليصوغها فى ظاهرة فنية، بله الارتقاء بها إلى مستوى الإشكال.

والطريف فى الأمر أن النقد الغربى لم يعدم اجتهادات معزولة تصدّت لمسألتى الصورة والتصوير النثريين، دون أن تنتظم، مع ذلك ضمن توجه نقدى ذى فعالية بيّنة. وإذا كان المقام لا يسمح هنا بتفصيل الحديث حول تاريخ هذا الصدود[1]، فإننا سنكتفى بتقديم عينات من تلك الاجتهادات، مركزين على ثلاث محطات نقدية أنجلو سكسونية، أفتت فى مسألة الصورة السردية، وشكلت فيا بينها قدراً من التكامل فى المنطلقات والرؤى.

١ ـ هنرى جيمس :

لقد تعددت الإشارات إلى صلة الرواية بالتصوير فى الموروث النقدى وحتى الإبداعى لهنرى جيمس (١٨٤٣ - ١٩١٦). ومن الميسور أن يدرك الباحث أنه لم يقصد بالتصوير الروائى الوظيفة الجمالية المعقدة تعقيد الصورة الشعرية، من حيث هى جملة أو سلسلةٌ جمل مجازية تشكل معياراً قابلا كى يُميَّز بمصطلح بلاغى بعينه. ومن المنتظر ألا يستصعب المرء الحسم فى مواقف جيمس التفصيلية، من قبيل كلية التصوير الروائى أو جزئيته. فالرواية فى مجموعها تمثل لديه صورة، ولا مكان فى نظريته للصور الروائية الجزئية باعتبارها تركيباً بلاغيا مُصغراً. غير أن ذلك لا يمنع من ارتباط الصورة بمكون روائى وحيد من قبيل « صورة الشخصية » أو « صورة المكان » أو « الصورة العامة للظروف أو الجو أو البيئة »، أو ارتباط الصورة بسمات الإنسانية أو الحرية أو بعض القيم.

لكل ذلك سيكون من الصعب استخلاص معادلات نقدية حاسمة عن الصورة والتصوير لدى جيمس، تكون بمثابة ثوابت بلاغية معيارية، نظرا للصيغة الانطباعية التى كيفت أسلوبه النقدى. ومع ذلك نعتقد أن إعادة النظر فى إشاراته

التى لها صلة بالصورة والتصوير فى الرواية كفيلة بأن تكشف عن حدود واسعة ، قد لا تتراءى للعيان منذ الوهلة الأولى .

يرى جيمس (١٨٨٤) « أن المبرر الوحيد لوجود الرواية هو أنها تحاول بالفعل تصوير الحياة . وعندما ترفض هذه المحاولةَ المحاولةُ نفسها التى نراها على لوحة المصوّر ، فإنها ستكون قد وصلت إلى حالة غريبة »[٢] .

تكمن أهمية هذا الحد التمثيلى فى الدلالات الفنية لـ « تصوير الحياة » . فالتصوير يرادف هنا تشغيل الطاقة التخييلية التى تجعل من الرواية إبداعا جدياً ، وإن لم تتوسل إلى الجدية بوسائل الصدق الأخلاقى أو التاريخى .

إن الجدير بالاهتمام فى هذا المقام هو رغبة جيمس فى استخلاص الحدود ، من مفهوم مائع مثل تصوير الحياة ، ومعالجته بوعى جمالى يتلمس الحدود فى ظلام التنظير والإبداع الدامس .

لا ترد الحدود عند جيمس منفصلة عن بعضها مثلما لا تنفك عن استشراف حقل التأمل التجريدى . ومادامت الرواية تصويراً فنيا للحياة ، فهى ترتبط أشد الارتباط بالإنسانية والحرية . وهذان الحدان الإضافيان المندغمان فيما بينهما يسهمان فى التخفيف من حدة اللبس الذى يكتنف مفهوم تصوير الحياة ، دون أن ينزلا به إلى مستوى التحليل الأسلوبى . ولقد حدت هذه الوظائف التجسيدية بجيمس للتغلغل فى طبقات النفس البشرية ، ليكشف فيها عن أصول الدافع الصورى ، وانصياع المرء لسلطة الصورة الفنية انصياعاً فطريا :

« إذا دفع بنا إنسان خطوة إلى الوراء ، وسألنا لماذا يطلب المرء الصورة ، بينما الشيء المصوَّر ذاته فى متناول اليد ، فى معظم الأحوال ، بكل يسر ، فيبدو أن الإجابة عن هذا السؤال ستكون أن الإنسان يجمع بين رغبته الطبيعية فى اكتساب قدر أكبر من التجربة ، وبين دهاء لانهائى يحدوه للحصول على التجربة بأيسر السبل »[٣] .

يحلو لجيمس أن يهون من غلواء تهويماته التأملية بأن يقلص الإشكال المجرَّد إلى أداة مادية قادرة على تشخيص المبدأ الجمالى الذى يرومه : (المرآة/السجاد/اللوحة . . .) . إن الصورة هى الوجه الآخر للحياة . وطالما احتفظت الحياة بالقدرة على إلقاء انعكاس لصورتها على مخيلة الإنسان ، فإن الرواية ستظل خير مصوّر لانعكاس هذه الحياة على مخيلته . وإلى أن يصبح العالم فراغا غير مأهول ، فستعكس المرآة صورة ما[٤] .

غير أن جيمس عندما يُوغل فى تسخير الأدوات المادية ، وامتصاص طاقتها التشخيصية ، ويقف على مشارف تمييز إمكاناتها الأسلوبية ، ينصرف عن الصورة الروائية ذاتها - من حيث هى مكون لغوى ينتمى إلى جنس أدبى بعينه - إلى استثمار ضوابط وحدود فن الرسم :

إن الصورة النثرية « يمكنها ببساطة أن تفعل كل شيء ، وفى ذلك سر قوتها وحياتها . فقدرتها على التشكيل ومرونتها لاحدَّ لهما ، فما من لون ، وما من امتداد لا تستطيع أن تتخذه من طبيعة موضوعها أو مزاج صانعها »[٥] .

وإذا كان العديد من المقاربات النقدية التى تناولت اليوم ظاهرة الصورة فى السرد قد استأنست بمقومات وأصول التصوير الفوتوغرافى أو السينمائى أو سائر فنون الرسم ، فإن جيمس كان رائدا فى قوله بحتمية انفتاح الرواية على مجموعة من الفنون التجسيدية ، خاصة الرسم والمسرح . إن إعجابه بزاوية النظر Perspective وبتقصير الخطوط Foreshortening ، أو غيره من الرسوم التوضيحية ، أو قراءاته النقدية للروايات من منظور مقومات الرسم ، يذكرنا بموقف نقدى مماثل ، مُوغل فى القدم ، قرأ فيه أرسطو الملحمة بالحدود المثلى للتراجيديا .

ولم يكن فى مقدور جيمس أن يعى آنذاك المعضلة الأسلوبية التى تفرض نفسها عند تقييم عمل فنى مفرد بآليات اشتغال عمل فنى آخر فى حقل مغاير .

من البيّن أن الرسم والرواية فى مفهوم جيمس يفترقان على مستوى وسائل التعبير ، غير أن التشابه بينهما على مستوى التوصيل هو من القوة بحيث يمكن للفنين أن يتبادلا الأساليب وصيغ التعبير فى تصوير الحياة خاصة . إن التشابه العميق هو ، إذن ، من حيث ماهية التوصيل التى هى حد شمولى .

لا يبيّن جيمس الصيغة العملية التى يسفر عنها تشابه الفنين ، عندما يغض الطرف عن الحقيقة الثابتة فى مجال

الإبداع التى تربط نوعية وسائل التعبير بنوع التعبير المُتَلَقّى . إن اللوحة هى الحقيقة المجسَّدة ماديا أمام عينى المُشاهد ، وكذلك الرواية التى إذ تروى وتؤرخ الحياة فإنما تغدو أيضا تجسيدا حقيقيا ، وإذا كانت ماهية التصوير واحدة فى كلتا الحالتين فإن الأسلوب الذى تصور به الرواية لاعلاقة له البتة بالأسلوب البصرى الذى يسخره الرسام .

كما أن هذا التشابه لا يطول الصور الجزئية ، فمادامت الرواية هى التى تُشبَّه فى مجموعها باللوحة ، فإن الجزئيات التفصيلية أو اللقطات اللغوية المحدودة لن تصبح تبعا لذلك ، كونا صورياً له طاقته الجمالية الخاصة به ، على عكس تفصيلات اللوحة .

من هنا لا يفلح التشابه المرصود بين الفنين ، الرسم والرواية ، فى تجاوز الخط الفاصل بينهما على مستوى أسلوب التوصيل . والحقيقة أن التباين العميق بين الماهيات الأسلوبية للفنون والأجناس والأشكال لم يتحد عند جيمس فقط ، بل عند كل من حاول قراءة فن بمعايير فن آخر .

استعار جيمس من فن الرسم مبدأ التكوين Composition الذى يعنى عنده التنظيم أو التنسيق بين أجزاء الصورة[٦] . وهو يسمو بهذا المبدأ لدرجة القول :

« إن عملنا يجب أن يتوفر على قدر من التكوين ، لأن التكوين هو الذى يعنى الجمال الحقيقى »[٧] .

يراعى جيمس ماهية الفن الكلية من حيث هو فن سواء تحدث عن الرسم أو الرواية . غير أن المفارقة تبرز عندما يستمر فى خطته « التوحيدية » بين أسلوبى الفنين ، متناسياً أن ماهية الفن من حيث هو مجموعة من الأساليب المتحققة - وليس من حيث كليته - تقتضى درجة مطلقة من الخصوصية النوعية .

يركز جيمس على تحققين تطبيقيين لصيغة « صورة الظروف » التى يرى فيها التحدى التكوينى الكبير الذى وُفق بلزاك فى تجاوزه :

١ - اختصار موكب الحقائق والأعداد والمظاهر من أى نوع كانت . ويعتقد جيمس أن فن الفرشاة هو الفن الذى يجب أن تعود إليه الرواية فى هذا المستوى التأليفى[٨] .

ب - ١ صعوبة تصوير مرور الزمن ، أو استمرار الموضوع : أى تصويره بطريقة أدق من ترك فراغ أبيض أو رسم صف من النجوم على الصفحة التاريخية[٩] .

وعموما ، يلزم أن تكون « صورة الظروف » روائية بكل ما فى اللفظة من دلالة نوعية . أى أن تتوفر معايير مخصوصة تقيّد التكوين فى الرواية تقييدا لا يتحقق فى أنواع أدبية أخرى ، خاصة منها المسرحية .

إن الوظيفة التكوينية فى الرواية ، حسب تصور جيمس ، يلزم إذن استمدادها من الرسم ، وليس من المسرحية التى تشترك معها الرواية فى عنصر الحوار . ولعل الأمر لا يتعلق باستعارة العناصر بل وظائفها الفنية . وهنا بالذات يكمن الارتباك فى تصوّر جيمس : فإذا كانت القوانين التكوينية لـ « صورة الظروف » فى الرواية يلزم أن تتكيف مع القوانين الجمالية لهذا النوع الأدبى بالذات ، بعيداً حتى عن قوانين تكوين الحوار المسرحى ، فإن التكوين فى الرسم له قوانينه البصرية المنتمية إلى شكل آخر من أشكال التعبير البشرى الذى تأبى وظائفه وأساليب مكوناته أن تتطابق مع وظائف وأساليب جنس تعبيرى آخر إلا على مستوى الدلالة اللغوية لمكون فنى ما . ولقد أثبتت التجارب التحليلية أن القول بالتطابق بين البناء السيمفونى وبناء القصة القصيرة ، أو بين الإيقاع الموسيقى والإيقاع الروائى ، هو من قبيل الرؤى الجمالية الفضفاضة المفتقرة إلى التحقق الفعلى .

٢ - بيرسى لوبوك .

ما من شك فى أن مفاهيم جيمس لا تسمح باستخلاص معايير فاصلة حول بلاغة التصوير النثرى ، تكون بمثابة حدود أسلوبية تسعف فى النقد والتنظير الروائيين . وبالمقابل عمد بيرسى لوبوك (١٨٧٩ - ١٩٦٥) إلى محاصرة ظاهرة التصوير النثرى ضمن جملة من المفاهيم الأسلوبية المتسمة بقدر واضح من استلهام سلطة النوع والاعتراف من تمايز بلاغة السرد .

اعترف لوبوك بأهمية مفاهيم هنرى جيمس ، وذكر أنه سيتابع النهج الذى بدأه ، وإن كان سيختلف معه فى كثير من تصوراته ، خاصة ما اتصل بالأسلوبين الروائيين التصويرى والدرامى . وعلى الرغم من أن لوبوك قد وُفق فى تعميق التقابل

والتكامل بين التقنيتين الروائيتين ، فإنه لم يفلح مع ذلك فى أن يضفى على الصورة القدر الكافى من المعيارية البلاغية التى تتيح لها الانعتاق من إسار الانطباعية و التعميم . فالصورة عنده تارة « مبدأ كلى » يشمل العمل الروائى برمته ، وتارة ثانية هى بمثابة شطر من العمل أو صورة مكون من مكوناته . وإذا كان التصوير الروائى لا يعدو فى حقيقته أن يكون إحدى تلك التجليات الكلية أو الجزئية ؛ فإن المعيارية البلاغية تقتضى قدراً من الوعى النقدى بتلك التجليات من حيث هى حدود تسعف فى التحليل والمعالجة النقدية وفى صياغة خطاب نظرى حول الصورة .

يستثمر لوبوك عناصر تصور جيمس نفسها (الرواية/الحياة/ الصورة/ النظرة/ الحرية/ اللوحة . . .) لصياغة حد جمالى يساعد على تلمس بنيات الأعمال الروائية . إنه يصبو إلى أن يختزل إشكال « القراءة المثلى للرواية » فى صيغة نقدية قابلة للإدراك ، هى « صنعة البناء » باعتبارها مرادفا للتشكيل الفنى للرواية .

لكن لوبوك لا يقف عند مشارف تصور جيمس ، بل يسير خطوات إضافية ، تحت تأثير حدود بلاغية مبهمة . من ذلك تدقيقه مسألة المشابهة بين الرواية واللوحة ، حيث يتجاوز مجرد المقارنة بينهما إلى معاينة أسلوب البناء . فإذا كانت الرواية تصويرا فنيا للحياة ، وإذا كانت الرواية لوحة ؛ فإن ذلك لا ينفى خصوصيتها البنائية التى لا يضاهيها فيها فن آخر . ويقدم لوبوك تحققات ملموسة لتلك الخصوصية ، ويتحدث عن قوانين تسعف فى استخلاص قدر من المعيارية .

ويتعلق الأمر بالشكل ، والحبكة الروائية ؛ وهيكلها العام . وهذه التحققات ليست شكلية تجريدية ، ما دام لوبوك يعترف بأن الرواية هى تصوير فنى للحياة وأشيائها . إنها « صنعة » تمتزج فيها المادة بالقالب .

يرى لوبوك أن المطلوب من المبدع تحقيق الأسلوب الروائى الذى يمكّن المشاهد من رؤية ما حول الأشياء يميناً وشمالا قدر الإمكان ، كما لو أننا ننظر بعينين اثنتين بشكل مجسم ، ونصوغ ونوحد الإحساس البسيط بالكون . ومن شأن هذا الأسلوب أن يرتفع بالصورة من مكانها ، حيث إن سيل النظرات سيبرزها من كلا جانبيها دون أن يترك أى شىء فى شكلها المادى(١٠) .

ويتضمن هذا الرأى ثلاث قواعد أساسية على الناقد مراعاتها فى « إدراكه » و « تذوقه » للرواية : النظام المشهدى لعناصر الحكى ، التجسيم ، واستلهام مصطلحات واصفة من فنون أخرى .

ويتخايل وراء القاعدة الأولى مبدأ جيمس المتعلق بالذكاء المركزى . ويتحمل المتلقى القسط الأوفر فى إعطاء أسلوب التجسيم تحققه النهائى . فإذا كان علينا أن نعالج الرواية بوصفها شريحة من شرائح الحياة التى تحيط بنا ؛ فإننا نكيف أنفسنا ونجعل عناصرها التى تثيرنا بشكل حاد أشياء موضوعية كالمشاهد المؤثرة أو الشخصيات الرائعة . إن هذه الأشياء تتخذ لها شكلا فى ذهن القارىء ، وهناك يعاد خلقها وتكوينها حيثما وقعت بصيرة الفكر عليها(١١) .

بذلك يحث التجسيم معياريته الحقيقية عبر الدور المشارك الذى يقوم به القارىء ، وهو دور مكمل للأسلوب ، والصنعة ، والصورة الكلية للرواية ، فموضوعية المشاهد ، وتجسد الشخصيات فى صيغ تشيئية تظلان إمكانيتين تعبيريتين ناقصتين ما لم يتدخل القارىء بمخيلته لعقد المقارنات وتنظيم تراكمات الأفكار التى تنطبع فى ذهنه ، معتمداً فى ذلك الخلاصات المعيارية للفنون المادية الأخرى .

إن انفتاح جيمس على لغات الفنون المادية قصد تحقيق تذوق مثالى للرواية ، يزداد على يدى لوبوك ، تحديداً واقتراباً من الرصد المتناسق للتجربة الإبداعية لإدخاله فى الاعتبار عنصر التلقى الذى لم يوفّه جيمس حقه من العناية . فالقراءة الناقدة هى التى تكون مشروطة بتشغيل الطاقة التخييلية للقارىء ، متوسلة فى ذلك بمصطلحات ولغة الفنون التجسيمية (الرسم/ النحت/السينما/المسرح . . .) .

عمّق لوبوك دراسة الأسلوبين التصويرى والدرامى ، المستعارين من جيمس ، انطلاقا من الوظيفة التجسيمية التى عاين من خلالها تشكل البناء الروائى . ويمكن القول إن القسط

الأوفى من القوانين السردية التى رصدها لوبوك فى (صنعة الرواية) قد طالت الأسلوبين السالفين . غير أن الحرية التى يوفرها الأسلوب التصويرى للروائى لا يعرفها الكاتب المسرحى . وحقيقة الأمر أن الكتابة الروائية تقتضى تداخلاً بنيويا بين الأسلوبين .

إن الأسلوب التصويرى ، فى ضوء هذا التخريج ، يفقد كل امتياز فنى بالنظر إليه فى ذاته (شأنه فى ذلك شأن الأسلوب المسرحى) . والحقيقة أن الامتياز - إن تحقق فى عمل جيد - يلزم أن يكون من نصيب الحبكة أو البناء العام للرواية . ولعل تدقيق النظر فى ذلك أن يهدينا إلى تصحيح خطأ فى الفهم ، يبرز كلما أثير الحديث عن الصورة فى النثر والشعر على السواء . إن الخطاب النقدى الذى ننسجه بشأن الصورة الروائية ومعياريتها لا يحمل فى طياته أى تحيز تجاه هذا المكون السردى نظراً لانتفاء المفاضلة بين مجموع مكونات العمل الإبداعى . والحقيقة أن الداء قد تسرب نتيجة الأهمية القصوى التى أضفيت على الصورة الشعرية على حساب مكونات شعرية أخرى . وتلك قاعدة أدبية يعود الفضل فيها إلى لوبوك : إن كل تقييم نقدى للصورة يلزم أن يأخذ بعين الاعتبار قبل كل شىء حبكة الرواية .

يتأرجح مفهوم الصورة لدى لوبوك بين الاتجاهات المادية والذهنية ، والكلية والجزئية ، دون أن يستقر على وضعية ثابتة تسعف فى استخلاص معايير بلاغية حاسمة ، بالمفهوم المطلق لبلاغة الرواية . ويسفر التمعن فى صيغ استعمال المصطلحين عن تزكية هذا الرجحان :

فالروائى « صانع الصورة »[١٢] والرواية باعتبارها كتابا ماديا صورة . إنها « صورة متفردة »[١٣] وعندما نقرأ الرواية تبقى فى الذهن « صورتها العالقة »[١٤] وتسهم أجزاء من الرواية فى تشكيل صورتها المتماسكة[١٥] إن رحلة إيما بوفارى مع رودولف ومع ليون هى صورة عابرة[١٦] وكذلك للزمن صورته[١٧] ، وللشخصية صورتها[١٨] ، وللمشهد الروائى صورته ، وللرواية صورتها الكلية . والرواية تجسد صورة كانت فى ذهن المؤلف[١٩] ، ويمكن الحديث عن « مسرحة الصورة » ، والمسرحة الكلية لصورة ذهن البطل الرئيسى[٢٠] ، ومسرحة صورة تجربة شخص ما[٢١] . والقصة تصوير للانطباع الخاص للمؤلف[٢٢] ، والانطباع المصور[٢٣] ، والصورة التخطيطية للخادمة[٢٤] ، والتصوير الروائى[٢٥] ، وصور الحوادث[٢٦] .

إن الصورة لدى لوبوك مفهوم يتوسط بين الدلالة الفسيحة التى اتسم بها عند جيمس ، وبين النزوع نحو تقنين يراعى فى آن معطيات الحياة وأشياءها ، وإمكانية تصويرها بالكلمات تصويراً فنياً قابلا للوصف من لدن النقاد بمصطلحات الفنون المادية ، خاصة فن الرسم . بذلك تتموضع الصورة الروائية عند مفترق طرق يستلزم خطاباً نقدياً غير متجانس الأدوات الواصفة .

اهتم لوبوك بصور المكونات الروائية مثلما اهتم برصد الصورة الشاملة للرواية : فللزمن صورة ، وللشخصية صورة ، وللتمهيد صورة ، وللمكان صورة ، وللحدث صورة ، وللمشهد صورة .

والظاهر أن « صورة الزمن » لم تزل لديه مبهمة ، وإن ما اهتدى إليه فى هذا المجال لم يتجاوز ملامح يمكن استشراف تتمات لها عند جان بوييون J. pouillon وميخائيل باختين M. Bakhtine . فهو يتحدث مثلا عن وظيفة الزمن الدائرى هكذا : « فلو أننى فتشت فى عالم الرواية عن أكثر الصور جمالا لامرأة تقع تحت رحمة الزمن وتتعرض لفعل السنين ، ثم يخذلها الزمن ، فمن المؤكد أننى سأجد ذلك فى رواية تولستوى أنا كارنينا »[٢٧] .

كما يستخلص لوبوك وظيفة أخرى لصورة الزمن من رواية (إزموند) لوليام ثاكرى الذى لا يصور الزمن على شكل سلسلة متعاقبة ، بل يطوف فى روايته رواحاً ومجيئاً دون أن يبدى كبير اهتمام لتسلسل الحوادث ، ويرسم الإحساس بالزمن بشكل عميق مناسب ثر ، بواسطة التأخير والعودة إلى الماضى المطمئن[٢٨] .

إن صورة الزمن هى إذن ، فى ماهيتها ووظيفتها تجسيم فنى لمعطيات الحياة ، تقاس درجة بلاغتها بالنظر إلى طاقتها الجمالية المرتبطة أسلوبيا بالحبكة العامة للرواية ، حيث يصعب القول

بتحقق ملموس ـ على مستوى الكلمات والجمل والصياغة اللفظية ـ يسمح بالحديث عن معيارية أسلوبية متقرّاة .

من هذا القبيل أيضا صورة الشخصية التى يعاينها لوبوك من المنظور البنائى العام للرواية فقط دون تحققها اللفظى ضمن الفقرة اللغوية المكتوبة ، مادام الأسلوب التصويرى عنده هو أسلوب بناء هيكلىّ وليس أسلوب اللغة اللفظية المتحققة كتابة . كما احتفى لوبوك بالمشهد الروائى أكثر من احتفائه بالصورة .

وتتميز صورة المشهد الافتتاحى فى الرواية بوظيفتها المرجعية التى تستشرفها كل الصور والمشاهد التالية . وتبدأ معظم الروايات خطتها التقنية بما يمكن تسميته بالمشهد الافتتاحى أو التمهيدى يجسده لوبوك تجسيدا يسمح له بأن يرى فيه صورة بنائية .

إن المتابعة المتأنية التى عاين بها لوبوك الخطورة البنائية للمشهد الافتتاحى فى الرواية ، والنتائج السلبية التى قد تترتب عن إهمال المقدمة التصويرية ، إنما مردها ، فى رأينا ، إلى إعجاب لوبوك بمقولة هنرى جيمس التى تطالب الروائى بضرورة وضع الشخصية الروائية ضمن محيطها ، ثم تصوير الظروف التى تضغط عليها .

ويعتبر إشكال الصورة الكلية للرواية واحداً من المفاهيم الجمالية التى انتبه إليها لوبوك ، دون أن تحظى بعده بالعناية التى تستحقها .

يرصد لوبوك الإشكال من منظور عملية القراءة ذاتها ، التى لا يمكن أن تكون فقط شكلية ومادية :

« إننى قلما أعتقد بأن أى واحد منا يمكن أن يدّعى بأننا عند قراءة رواية ما ، نراقب مليا الكتاب أكثر من المشاهد والشخوص التى يشير إليها ، أو أننا نهدف إلى تكوين صورة للكتاب صفحة بعد صفحة حين يعرض علينا شكله شيئا فشيئا »[٢٩] .

يقوم القارىء بتركيب الأجزاء المقروءة فى وحدة متكاملة ، لأن العملية التى تمر عبر خط رؤيته أثناء القراءة ، يجب أن تنتظم وتتركز فى مكان ما . وهو لا يتلقى رواية (أناكارنينا) دفعة واحدة ، بل شيئا فشيئا حيث إن المقاطع العديدة تتآلف لتكوّن كتاب تولستوى ، وعندما تصل القصة إلى نهايتها ويمثل الكتاب أمام عينى القارىء ، ويجب أن يكون مثوله كأنه كتلة متلاحمة[٣٠] .

بذلك ترتبط الصورة الكلية بحدّ « القراءة الجزئية » التى لا تقود لوبوك إلى إبداء قدر من العناية بالصورة الجزئية باعتبارها كوْناً قائماً بذاته . فحينما أحاول ، على سبيل المثال ، أن أتأمل بدقة الأثر الباقى فى ذاكرتى من قراءة رواية (كلاريسا هارلو) لريتشاردسون ، أدرك تمام الإدراك أننى أثناء القراءة كنت أقوم ، عن وعى ، باختياراتى الخاصة ، منتقياً شيئاً بسيطاً من هنا وآخر من هناك لكى أشكل صورة متماسكة . والأمر كذلك بالنسبة إلى الشخصيات التى هى أقل شأنا فى تلك الرواية وبيئاتها ، والأحداث التى تمر وتَلوحُ للعيان مسلسلةً ، أعطيها شكلا على الرغم من أن قسماً ضئيلاً منها هو الذى أُحْكم شكلُه من قبل ريتشاردسون . وإذا كان مقداراً لمراحل تطور تلك الأحداث أن تختفى عن العيان بسرعة ، فإن الخطأ سيكون خطأ ريتشاردسون الناتج عن فشله فى وصف تلك اللحظات بشكل وافٍ ، وقد يكون ذلك بسببى إذا كان أسلوبى فى القراءة غير خلاق بما فيه الكفاية[٣١] .

هكذا يتأكد دور القارىء فى بلورة الصورة الكلية للرواية على أساس الانتقاء الواعى والمشاركة فى التشكيل اعتماداً على التفصيلات والعناصر الروائية التى لا يسميها لوبوك ، ضرورة ، بالصور الجزئية وإن اعترف بأهميتها فى البناء العام . فـ « التفصيلات المنسية كلها قد أسهمت فى إحساسنا بالعبقرية التى أقامت هذا البناء وأعلته[٣٢]. » ، والأشياء الموضوعية فى الرواية ، أى عناصرها ، كالمشاهد والشخصيات تتخذ لها شكلا فى ذهن القارىء وهناك يعاد خلقها وتكوينها ، حيثما وقعت بصيرة الفكر عليها . إنها تصبح عند ذلك أعمالا فنية بلاشك ، ولكنها ليست الكتاب الذى يقدمه المؤلف لنا[٣٣] .

إن وعى لوبوك ببلاغة الصورة الجزئية يشوبه الإبهام لاعتبارد الجزئية مرادفاً للتفصيل أو العنصر الذى لا يرقى إلى رتبة التشكيل المتكامل ، لذلك تطغى الانطباعية على مقارنته بين

المقطع و « النظرات » و « الحكايات » التى نستغلها لتكوين أفكارنا وصورنا عن الناس :

« إن الصـورة الكليـة للروايـة لا تتحقق إذن فى الكتاب ، أو فى جزء فيه ، بل فى ذهن قارئه الذى إذا شاء الاقتناع بالحكم الذى أصدره عليه (الكتاب) ، لا يعود لإلقاء نظرة أخرى عليه ، بل يرجع إلى صورته التى علقت فى ذاكرته الخداعة . ومهما أوتى القارىء من ذوق رفيع وإدراك فسيكونان بالنسبة إليه عديمى الجدوى إذا لم يكن فى مقـدوره الاحتفاظ ذهنيـا بصـورة ذلـك الكتاب وفلتت منه وانسلت كالغيمة »(٣٤) .

والصـورة الكلية أخيـراً ، ليست هى الصورة المترامية ، أو الصورة الواسعة أو الصورة الشـاملة أو غيرهـا من الصور الممتدة التى رصدها لوبوك فى بعض النماذج الروائية .

إن تداخل صور المكونات يبرز إذن تحكم ضوابط أسلوبية مخصـوصة لـدى لوبـوك ستُستثمر لاحقـاً من لدن البنيـويين والإنشائيين لفهم الرواية بوصفها بنيات أو صوراً لبنيات روائية وليس باعتبارهـا كتلة من الصور الـروائية بـالمفهوم البـلاغى المتكامل للصورة السردية . ونرى أن هذا التوجه الناقص الذى انساقت فيه الدراسات السـردية فى تعميقهـا لفحص البنيات وتمفصلاتها ، هو الذى أبقى مبحث الصورة الروائية مرادفاً فى توجهه النقدى للصورة الشعرية . ولانرى أننا نبتعـد فى هذا المقام عن التصور الوجيه لشكرى محمد عياد الذى يقرر « أن علم النقد لا يدرس نظماً أو هياكل ، ولكنه يدرس حركـة ، ويحاول استخلاص مبادىء هذه الحركة . و « العمل الأدبى » فى منظار النقد ، كما نقترح ، ليس ذاتـاً ولكنه فعـل متجدد ومتغير . ولذلك فإن رؤ ية النقد للعمل الأدبى يجب أن ترتكز على نموذج حركة ، لانموذج جسم ، عضوى أو غير عضوى ؛ أى أنه نموذج ذهنى محض »(٣٥)

٣ ـ ستيفن أولمان :

ليست الصورة الروائية بناءً سردياً مجرداً حسبُ ، بل هى أيضا محسّن ، ونسق من المجاز ، خاصة فى بعده التماثـل ، حيث تغدو الإمكانات البلاغية ضوابط إجرائية تساهم فى تقنين الجانب التشبيهى للصورة .

من هنا أهمية مشروع النـاقـد اللغوى والأسلوبى أولمـان فى تصديه لأوجه التماثـل الروائى ومحـاولة تقعيـدها ، وتكميله بذلك جهد سابقيه .

اتجهت عناية أولمان منذ البداية إلى أن يكون مفهومه لبلاغة الصورة مختلفاً عن مفهوم جيمس ولوبوك . فقد اهتم ببعض الأساليب البلاغية كالتشبيه والمجاز والكناية والاستعارة ، ونفخ فيهـا نفسـاً سـرديا ، مستلهـا فى ذلك بعض ثـوابت الصورة الشعرية . لكنه فى مقابل ذلك لم يعتمد على معـايير الـرسم والمسرح فى تشريحه للصور ، لمّا حصر منـظوره لها بـين طرفى « التشابه » أو « التماثل » ، على عكس ما هو وارد عند جيمس ولـوبوك اللذين استقـطبت الصورة الـروائية لـديهما الـوظيفة التصويرية بمفهومها الجمالى الواسع دون حصرها بـين مخلبى التشبيه .

إن للفظة الصورة فى اللغة الشائعة عدة معان يلزم التمييز فيها بينها خوفاً من احتمال الخلط بين الصورة من حيث هى تعبير لغوى عن تماثل ، وبين الصورة باعتبارها تصوراً ذهنياً . ويتبنى أولمان فى دراسته الأسلوبية للصور الروائية المعنى الأول ، لكن وفق شرط خاص :

فكل صورة حسب س. داى لويس ـ هى استعارية إلى حد ما ، إنها مرآة يمكن للحياة أن ترى فيها وجهها الحقيقى ، بل إحدى الحقائق عن وجهها . وفى هذه الحالة علينا أن نتساءل : أليس هذا المفهوم الشائع ضيقا جدا إذا ما برّرنا به قصر مجال الصورة على التعبير بالتشابهات(٣٦) ؟

إن أولمان إذ يرفض بهذا التساؤ ل حصـر الصورة الأدبيـة ضمن مجـال التشبيه الضيق ؛ فـإنـه يخلخـل بـذلـك المعيـار الاستعارى الذى يكـاد يواكب دائـما الصورة الشعـرية وغير الشعرية ، ويُشرع الباب أمام مختلف أنماط التصوير ـ بما فيها الكناية ـ التى لا تحظى بالعناية المناسبة من لدن المهتمين ببلاغة الصورة .

يرى أولمان أن الكناية لاتملك بالتأكيد أصالة الصورة ولاقوة تعبير الاستعارة . ومع ذلك فهى لاتفتقر إلى القدرة التعبيرية لكى تخلق صورة(٣٧) .

ونعتقد أن أولمان قد حقق طفرة نقدية متميزة فى مقام التصوير الروائى عندما أتاح للكناية فرصة الانتقال من مستوى المجاورة الذهنية إلى مستوى الإطلاق ا [illegible] ى يستلزمه جنس الرواية السردى ، من حيث هو نسيج وحده فى الامتداد .

وهناك حسب إ . ريتشاردز نمطان أساسيان من الصور : الوظيفية والتزيينية بينما ميز ناقد آخر بين أربعة استعمالات للاستعارة : التوضيحية والتزيينية والاستثارية والعاطفية . وإضافة إلى هذه الأصناف العامة ، يمكن اكتشاف وظائف أخرى أكثر تحديداً من خلال فحص صور عمل ما فى مجموعه وربطها بالسياق العام ، من ذلك

١ ـ يكتسى أهمية خاصة نمط من الصور الوظيفية التى تنتج رمزاً يقصد به استعارة تعبر بشكل سافر عن أحد الموضوعات الرئيسية لعمل أدبى ما .

٢ ـ قد تقوم الصور بوظيفة بالغة الحيوية فى العمل الأدبى عندما ترد فى اللحظات الحاسمة المحدِّدة لمصير الأحداث والشخصيات .

٣ ـ هناك أيضاً كثير من الوظائف ذات الأهمية القصوى التى لا يمكن أن تؤديها الصور . فالتكرار الملح لبعض التشبيهات يعبر عن حكم قيمة حقيقى .

٤ ـ يمكن للحركة العامة للصور أن تعبر أيضا عن الموقف الفلسفى للكاتب أو عن تطلعاته الشخصية .

٥ ـ تسمح الصورة للمؤلف كى يصوغ التجارب التى يتعذر التعبير عنها أو حتى التفكير فيها بدون مساعدة التشبيهات ، وإلا كيف كان بروست سيعبر فى روايته (فى البحث عن الزمن الضائع) عن قضيتى الذاكرة والزمن بدون العديد من الصور التى تجليها وترسخ مظهرهما الشارد ؟ .

٦ ـ يمكن للصورة أن تكون لها وظيفة غير مباشرة عندما تشكّل جزءاً من الرسم أو الكاريكاتور اللغوى لشخصية ما . فالكاتب يستطيع تكييف الصور المستعملة من قبل شخصياته لتلائم مشاغلهم واهتماماتهم وتجاربهم(٣٨)

تلك عينات من الوظائف التى يمكن أن تحققها الصورة ضمن نطاق النوع الروائى . ولعل الفحص المتأنى لتلك الوظائف من منظور التصور الأساس لهذا المقال أن يكشف عن الحقائق التالية :

أ ـ على الرغم من أن النماذج الأدبية المعتمدة من لدن أولمان تندرج كلها فى حقل الرواية ، فإن وظائفها المرصودة تتسم بالإطلاق والتعميم بحيث يمكن أن تنسحب على كل الأعمال الأدبية بغض النظر عن سرديتها أو شعريتها ، ومن هنا صعوبة استخلاص معيار نوعى قادر على ربط الوظيفة الجمالية بجنس أدبى مخصوص (الرواية) ، وكذا صعوبة الحديث عن بلاغة حقيقية للرواية .

ب ـ على الرغم من أن المفهوم العميق للوظيفة الجمالية يقتضى تحقق أكبر قدر من إمكانيات التشكل السردى للصور الروائية ؛ فإن أولمان يأبى إلا أن يختزل تلك الإمكانات ضمن حدود المماثلة الضيق ، مما ينتج عنه نمط من المفارقة فى تقييم العمل الروائى . إن منطق المماثلة عند أولمان سابق على كل وظيفة . وإذا توخينا سمت التعبير الصريح لزم علينا القول إنه يكيف فى العمق وظائف التصوير طبقاً للمعايير التى تُقيِّم بها الصور الشعرية ضمن العمل الشعرى .

***

إن الرحلة التى قمنا بها عبر ثلاث محطات نقدية بيّنة التدرج والتكامل ؛ قد أبرزت للعيان حضور مرتكزات جمالية اعتمدها النقاد فى تقعيداتهم للصورة ، مثلما تشير إلى غياب مرتكزات أخرى ذات صلة حميمة بأصول التجربة الروائية . فقد وعى هنرى جيمس أهمية التصوير السردى ، واستلهم أصول الرسم من أجل ابتداع لغة نقدية مواكبة لتلك الوظيفة التصويرية ، وميز أسلوب التصوير الاستعراضى فى مقابل الأسلوب المشهدى ، وتحدث عن صور بعض المكونات الروائية ، بينما عمق لوبوك كل هذه المعطيات ودققها واقترب بها كثيرا من جوهر العمل الروائى ، وإذا شئنا الحديث بلغة البلاغة المطلقة للرواية ، أمكن إجمال مساهمات الرجلين فى الجدول التالى :

المرتكز الجمالي	درجة حضوره لدى جيمس	درجة حضوره لدى لوبوك
(١) السياق النصى .	حاضر بالمفهوم الأولى للبناء الهيكلى .	حاضر بالمفهوم الأولى للبناء الهيكلى .
(٢) اللغة (كلمات/جمل) .	غائبة .	غائبة .
(٣) بلاغة المحسنات .	غائبة .	غائبة .
(٤) النوع الروائى .	حاضر بالمفهوم الأولى للبناء الهيكلى .	حاضر بالمفهوم الأولى للبناء الهيكلى
(٥) المتلقى	غائب خلال إعادة تشكيل الصورة .	حاضر فى حدود بنائية .

ويمكن القول إن الجدول يبرز بوضوح حضور الشق البنائى لبلاغة التخييل فى مقابل غياب بلاغة المحسنات البديعية . ولقد عاينا كيف وفق أولمان فى سد هذه الثغرة جزئياً بدراسته للصور الروائية من منظورى المشابهة والمجاورة . ومع ذلك نعتقد أن الحقيقة التى لا تزال غائبة تكمن فى تخلف النقد عن اتخاذ الصورة بمثابة مقطع سردى غير قابل للسير إلا فى شموليته الجمالية . فسبل « المحسنات » و« البناء » و« التعالق » إن اعتمدت فى انفصال عن بعضها ، تظل عاجزة عن مواكبة الماهية الروائية للصورة . والنقد الروائى بقدر ما يفتقر نظرياً إلى مدوَّنة Nomenclature واصفة لتجليات هذا المكون بقدر ما تعوزه كذلك غزارةٌ فى تحليل الروايات ، كفيلة بإخراج متذوق الرواية من شرنقة الشعر . ومن هنا محاولتنا تطعيم هذا المقال بنموذجين تحليليين ، للمساهمة فى تعبيد هذا السبيل الوعر .

سنفترض منذ البدء أن الانطلاق من المبدأ الإنسانى ـ الشاسع والضيق فى آن ـ لبلاغة الرواية ، يستلزم نقديا إعادة النظر فى مفهوم بلاغة التخييل ، على الخصوص . وإذا أخذنا بمكون الصورة معياراً لمقاربة أى نص روائى ، من بيْن مكونات أخرى عديدة ، تحتّم على الافتراض السالف التوسل بكل المرتكزات التحليلية الكفيلة بمحاصرة الأبعاد الإنسانية المحتمل تحققها فى النص الجيد .

ولقد أبرزت لنا المعاينة الدقيقة والطويلة للدراسات التحليلية والتقييمية للأعمال الروائية حضور قواسم مشتركة فى المقاربات ، يتكرر ورودها فيها مع اختلاف فى حدودها وتوجهاتها وكمّها ، تكون بمثابة سند يتكىء عليه المحلّل . وإذا كانت العينات الأنجلوسكسونية قد أسعفتنا بقسط محدود من المرتكزات لمقاربة الصور الروائية ؛ فإن مساهمات أخرى لم نعرض لها فى هذا المقال قد زودتنا بمرتكزات أساسية أخرى . ولعل الخطوة العملية التى نود إضافتها لا تكمن فقط فى التجميع الكمى للمرتكزات بل تسخيرها ، بانسجام ، لاستشراف معيارية الصورة الروائية باعتبارها إمكانية أخرى من إمكانيات الكشف عن إنسانية الإبداع الروائى .

فى ضوء هذه التوضيحات سننتقى للتحليل صوراً من روايتين تنتميان إلى حقبتين متباينتين فى مسيرة الرواية العربية المعاصرة :

١ ـ اللص والكلاب : بلاغة الانشطار

إن كل عمل روائى هو بالضرورة تجسيد للصراع بين الذات والمجتمع . وبقدر ما يُوفَّق الأسلوب الفنى فى ترجمة الصراع درامياً ؛ بقدر ما يقترب العمل الروائى من مستوى النضج ويمتلك القدرة على التأثير . والحقيقة أن هذا التعميم ـ الذى يمكن أن ينسحب حتى على فنون وأنواع أدبية أخرى ـ لا يحمل أى جديد من منظور القاعدة الإنسانية التى ترى فى « الصراع الثنائي » محركا طبيعياً .

غير أن التعامل النقدى مع درامية الرواية ، طبقا لثنائيات جاهزة مستعارة من حقل اللسانيات أو البلاغة أو علم

الدلالة ؛ لا يُسهم كثيراً فى الإدراك العميق لماهية النص الروائى ، مادامت الثنائية لا تراعى فى التحليل كل أنماط السياق المحايثة للرواية .

ونعتقد أن القول بانتساب نجيب محفوظ إلى الحساسية الكنائية فى مقابل الحساسية الاستعارية[٣٩] ، هو من قبيل المفاضلة بين القيم الجمالية ، التى يحلو لها تحت تأثير ضغط المفاهيم الشعرية اختزال التجربة الإبداعية فى ثنائية المشابهة أو المجاورة أو المماثلة .

وإذا كنا قد سلمنا بحتمية الصراع الثنائى فى الأعمال الروائية ، فإننا نرى أن على النقد مُواكبة ذلك الصراع من خلال المكون الجمالى الذى يتضمن فى تركيبه الذاتى كل أبعاد ودلالات النص بما فيها « الصراع الثنائى » . لذلك نقصد ببلاغة الانشطار المكون الروائى القادر على ترجمة التجربة الإنسانية فى شموليتها ، وامتخلاص سمتها المهيمنة . ولا أحد يستطيع إنكار الانفصام لدى بطل (اللص والكلاب) وانقسامه بين عالمين . غير أن مقاربة ذلك ، اعتماداً على سمة تكوينية أو مكون روائى من قبيل التوتر أو الدرامية أو الامتداد أو الدينامية لايلزم أن يُعْدِىَ أداةَ التحليل نفسها بالانشطار ، أو يضغط معّادلةَ المقاربة بين طرفى ثنائية .

إن اختيارنا للصور التطبيقية من (اللص والكلاب) لن يكون عشوائيا ، بل خاضعا لسمة تكوينية هى التوتر . فإذا كانت الرواية - من منظور سياق النوع - امتداداً متوتراً ، وإن لم تبرز توتراته على مستوى السطح ؛ فإن استقصاء وظيفة كل مكوّن أو سمة يقتضى مراعاة مثل ذلك الخضوع .

وانطلاقا من هذا الاعتبار النوعى ، سنختار خمس صور ورد كل منها فى موقف استراتيجى دقيق ، يُحتمل أن يتضمن سمة متوترة . وتُجسِّد الصور لحظات كان سعيد مهران يتهيأ فيها لمقابلة شخصيات : سناء - رؤوف علوان - الشيخ الجنيدى - نور ، إضافة إلى لحظة متوترة أخرى ينفتح المتلقى عبرها على فضاء النص ، هى لحظة العنوان .

الصورة الأولى : العنوان .

منذ الوهلة الأولى يتجلى عنوان (اللص والكلاب) مترعا بالحقيقة . فهو على مستوى النحو لايتجاوز نطاق الابتداء والعطف والإخبار المعلق ، بينما هو ، لغويا مصاحبة ثنائية مبنية على العطف ، تحيل دلاليا على معيّة كائنين متباينى الجنس والعدد .

إضافة إلى هذين المستويين ، قد يفيد المتلقى من معجمه الأدبى ، ويستلهم تقليداً نوعيا ، ليتلمس فى العنوان صيغة تقنية قد ترد ، أومن المحتمل ورودها عنواناً لرواية أخلاقية أو بوليسية أو قصة طفولية .

إذا افترضنا أن عنوان (اللص والكلاب) صورة لغوية تثير بدورها صورة أوصوراً ذهنية ؛ فلن نكون ، فى الواقع ، قد برحنا الحدود القائمة بين اللغة والعقل . غير أن الابتعاد عن ذلك النطاق لاستشراف علامات ميتالغوية ، يفضى إلى مجموعة من الحقائق :

- يمكن وصف العنوان ، من وجهة نظر البلاغة المدرسية ، بأنه صورة متسمة بالفتور وخفوت حدة التمثيل . إنه صورة تكاد تحتل درجة الصفر فى سلم الخيال المجنّح .

- إن درجة البلاغة الضئيلة التى يمكن تلمسها فى العنوان لاتتجاوز حدود الإمكانات التالية : فلفظة « اللص » لاتحمل ، فى ذاتها أى قدر بلاغى ، بينما يمكن أن تقرأ لفظة « الكلاب » باعتبارها كناية عن الأراذل والأدنياء والجواسيس أو الحراس انطلاقاً من المثال المسكوك : « كلاب الحراسة » . ومع ذلك فإن عطف هذه الكناية المحتملة على لفظة « اللص » الحقيقية ، لن يسهم كثيراً فى تحقيق تعبير انزياحى مثير ، بالنظر إلى الطبيعة التداولية لهذا النمط من الكناية . لذا ، فافتقار العنوان إلى حس مجازى ، أو توفره على درجة مجازية باهتة ، يضؤل معه احتمال قيامه بوظيفة تصويرية نافذة بالمفهوم الجمالى للصورة وليس بالمفهوم اللغوى أو الذهنى .

- إن عنوان اللص والكلاب ، لا يكاد يُحدث فى النفس ، منذ الوهلة الأولى ، دهشة أو فجائية أو استغراباً أو إبهاماً مثلما تستثيره عادة عناوين روايات وقصص « الخيال العلمى » ، كما أنه لا يتركب من كنايتين تستطيع صدمة تجاورهما العنيف أن تحدث تأثير صورة حقيقية لدى المتلقى ، مثلما هو شأن لون عنوان رواية ستاندال (الأحمر والأسود)[٤٠] .

ـ لكل ذلك لا تبقى هناك مندوحة عن قراءة صور العنوان فى سياقها التخييلى بحثا عن فضائها المجازى الحقيقى ، وإن كانت الوضعية الراهنة لبلاغة النثر لا تجعل من تلك المهمة أمراً هينا . فاتساع دائرة المحاور المجازية وتشعب مسمياتها ، وغموض صلاتها ببعض الأجناس الأدبية ، خاصة السردية منها ، واعتماد القراءات الجزئية أو المبتورة للصور ضمن نطاقها الضيق وليس فى انتظامها ضمن بنية سياقية نصية تنسجم فيها سائر المكونات ، كل ذلك من شأنه أن يجعل المقاربة التخييلية للصورة الروائية محفوفة بمخاطر المغامرة النقدية .

الصورة الثانية : حتمية السياق التخييلى .

« مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية ، ولكن فى الجو غبار خانق وحر لا يطاق »(٤١) . تلك ثلاث جمل تبدأ بها رواية نجيب محفوظ . فى الجملة الأولى تصوير يقيدنا ، مبدئياً ، بقراءة ضيقة نظراً لضآلة البعد المجازى فى التركيب ، ونظراً كذلك لعدم ثراء أفق الصورة الناتج عن الاستهلاك المتكرر للاستعارة التى تربط فى طرفيها بين الهواء والحرية . وكلما تعمدنا تفريج زاوية نظر التصوير إلا وفترت بلاغة الاستعارة بمفهومها القاعدى المرتبط ، قسراً ، بجنس الشعر فى ذهن المتلقى . فإذا كان طرفا الاستعارة « متقاربين جدا الواحد من الآخر ، أو كما يقول السيد سايس Sayce إذا كانت زاوية الاستعارة غير عريضة بما فيه الكفاية ، فلن تكون ثمة صورة(٤٢) . غير أنه مهما تباعد الطرفان ؛ فإن عملية التخمين اللازم على قارىء الشعر القيام بها تتحقق ضمن فسحة زمنية محدودة ، مرتبطة بمحدودية الإنجاز اللغوى للصورة الشعرية وأفقها المتوتر ، دون أن يعنى ذلك قصوراً فى فنيتها ، أو افتقارها إلى الأصالة أو الامتداد الذى مهما استطال وتشابك ؛ فإنه لن يتشعب فى التكوين والتلقى تشعب الامتداد الروائى .

فى الجملتين المواليتين : « فى الجو غبار خانق وحر لا يطاق » كناية مضاعفة » . ومهما عمدنا إلى الكشف عن الطبيعة الجمالية لهذه الكناية ، فإننا لن نظفر إلا بصورة نثرية بتراء . والأمر نفسه يمكن أن يحصل مع الجمل الثلاث التى لا تخرج ، مجتمعة ، عن كونها عبارات تضبط فى نصفها الأول علاقة « الفاعل » بالحرية ، وتومىء فى نصفها الثانى إلى ما يجعل منها قيمة مهددة .

ويمكن أن نردف هذا الاستنتاج بخطوة تحليلية أخرى فنفترض أن الجمل الثلاث ، مجتمعة ، تمثل رمزاً متكاملا ، وفى هذه الحالة يتحتم القيام بجس نبض الدلالات الممكنة أو المحتملة التى قد تستثيرها البنية الترميزية فى أفقها المحصور ضمن حدود الجمل الثلاث . فى هذا الصدد يمكن أن نستخلص أن الحرية التى عاد « الفاعل » لاستنشاق نسيمها إنما هى حرية مشوبة ، مكدرة ، دون أن يعنى ذلك تجاوز البتر العميق الذى قد تشكو منه الصورة فى حدود مثل هذا التأويل فالحرية ، باعتبارها قيمة إنسانية مبتغاة ، قد تم التعبير عنها بلفظها ، بينما تحتفظ دلالات النسمة والغبار الخانق والحر الذى لا يطاق بإبهام لا يحيل على فضاء رحب أو خيال ممتد .

نخلص من كل ذلك إلى أن القراءة التأويلية لرموز الجمل الثلاث فى ذاتها لا تفضى ، أسلوبيا ، إلى نتائج حاسمة ، الشىء الذى يؤكد ، فى المحصلة ، ضرورة تحليل الصورة الروائية ضمن مجراها التخييل ، أى بالنظر إلى وظائفها الجمالية فى أنساق كلية ، جنسية ونصية .

إن الرواية هى امتداد من الصور ذو تحبيك متوتر . وتداخل لامتداد والتوتر ، أو على الأصح تقاطعهما ، يفرز البنية الأصلية لكل رواية . لذا فإن هتك حجب الصورة الروائية باعتبارها مكوناً ، وإبراز وظيفتها ضمن البناء العام لن يكون فاعلاً إلا من خلال تجاوز القراءة الوحيدة ، الأفقية أو العمودية ، واستبدالها ، بخطة التقاطع الآنفة الذكر بوصفها إجراءً تحليلياً يكتسب مشروعيته ليس من تقعيد لسانى أو بلاغى تحسينى فقط ، بل من منطق النوع الأدبى وسلطته . والمعروف أن النوع ، أو النص المتعالى حسب تعبير جنيت(٤٣) ، يقولب الأدوات الإجرائية ويسهم فى ضبط صيغها المقصودة ، بينما لا تملك القواعد فى ذاتها القدرة الكافية للصمود فى وجه المتغيرات النصية الممكنة أو المحتملة . من هنا لا نرى مندوحة عن اعتماد طريقة عمل لا تكتفى بالوقوف الخانع عند القواعد الشعرية السائدة .

إن مراجعة جديدة لجمل نجيب محفوظ الثلاث ، فى ضوء المعطيات السالفة ، تثبت أن قراءة الصورة الروائية فى ذاتها هى وظيفة مبتورة . إذ الأصل فى مثل هذا الصنف من الصور أن تُمد

الجسور بينها وبين باقى المكونات الخاضعة بطبيعتها للبناء المتوتر الممتد . فحرية الجملة الأولى - كما سيكشف عن ذلك السياق - هى الوضعية الجديدة لسعيد مهران بعد خروجه من السجن . إلا أنها حرية مشروطة باستدراك « ولكن » ، أو هى ، على الأصح ، حرية مكدّرة بدليل أن الصورة الموالية : « ولكن فى الجو غبار خانق وحر لايطاق » هى فى الواقع إفراز ممتد للصورة الأولى : « مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية » وليست منفصلة عنها .

إن فضاء حرية سعيد مهران يكتنف كل صورة من صور النص ، يكتنز بالأسماء والانفعالات ، ويدخل فى تكوين كل جملة . إنها حرية مشبعة بمخلفات الماضى ، ومرتبطة بشخصيات خائنة ، ومواقف مشوبة بالتوتر : نبوية الزوجة الخائنة ، وعليش عشيقها الغادر ، ورؤوف علوان المثقف المرتد ، وسناء البنت التى ترفض أباها ، هى حرية تنغصها الرغبة فى الانتقام المجهض ، ومع ذلك ، فإن صورة الفضاء ليست قاتمة تماماً : ففيه الشيخ الجنيدى الملاذ فى الأوقات العصيبة وإن كان يتكلم بلغة أخرى غير لغة سعيد ، وفيه نور المخلصة الأبدية ، وفيه الأمل فى أن تمضى الرياح بما تشتهيه السفن « ويسمح الحظ بمكان طيب لتبادل الحب وينعم فى ظله بالسرور »(٤٤) ، وفيه أصدقاء أوفياء كالمعلم طرزان صاحب المقهى .

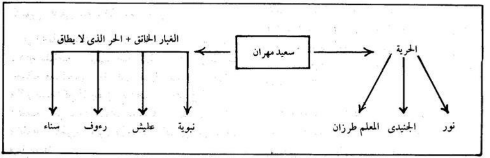
الصورة الثالثة : المعين الإنسانى .

« وعندما ترامى وقع الأقدام القادمة خفق قلب سعيد خفقة موجعة وتطلع إلى الباب وهو يعض على باطن شفتيه . مسح تطلعٌ شيّقٌ وحنان جارف جميع عواصف الحنق . وظهرت البنت بعينين داهشتين بين يدى الرجل [عليش] ، ظهرت بعد انتظار طال ألف سنة . وتبدت فى فستان أبيض أنيق وشبشب أبيض كشف عن أصابع قدميها المخضوبتين . وتطلعت بوجه أسمر وشعر أسود مسبسب فوق الجبين فالتهمتها روحه . وجعلت تقلب عينيها فى الوجوه بغرابة ، وفى وجهه خاصة باستنكار لشدة تحديقه ولشعورها بأنها تُدفع نحوه ، وإذا بها تفرمل قدميها فى البساط وتميل بجسمها إلى الوراء . لم ينزع منها عينيه ولكن قلبه انكسر ، انكسر حتى لم يبق فيه إلا شعور بالضياع . كأنها ليست بابنته . رغم العينين اللوزيتين والوجه المستطيل والأنف الأقنى الطويل »(٤٥) .

يسعف السياق النصى فى تحقيق قدر من عملية تذوق الصورة الجزئية التى ترتبط بمجموع تفاصيلها بالنص فى كليته . وتقتضى العملية التذوقية أن يسوّى الناقد بين تفاصيل الصورة ذات الطابع البلاغى التحسينى ، والتفاصيل البنائية .

ولا تكتفى الطاقة البلاغية فى اكتساب فعاليتها النصية بالاعتماد فقط على قواعد التحْسين ؛ بل تستمدها أيضا من المعين الإنسانى الذى تمثل صورته الفنية المرجع المشترك بين مبدع الصورة وقارئها .

تتشكل صورة اللقاء بين سعيد وسناء من تفاصيل بلاغية يمثل فيها مجازُ الجملة نسبة صغيرة جدا . ولكى يستطيع المجاز أن يغدو مرتكَزاً لمعايرة الصورة الروائية ؛ يلزمه أن يوسع من دائرته الإنسانية ، لذا فإن المجازات التالية التى لا تخلو من حس كنائى أو استعارى لا يمكن تقييمها فقط اعتماداً على



قواعد التحسين الجارى بها العمل (المشابهة/ المماثلة/ المجاورة . . .) :

- انتظار طال ألف سنة .
- التهمت روحُه (الوجْهَ والشعر) .
- قلبه انكسر .
- تَفرمل البنت قدميها .
- عواصف الحنق .

كأنها ليست بابنته .

إن على متلقى الصور الروائية بذل جهد إضافى يتجاوز به الجهد المبذول لمعاينة طرفى المشابهة أو المجاورة ، أو لإدراك الأبعاد الدلالية الممكنة للمحسنات البديعية اللفظية أو المعنوية . ففى نعوت صورة اللقاء وصفاتها التى هى من قبيل : (موجعة/ شيق/ جارف/ داهشتين/ أبيض/ المخضوبتين/ أسمر/ أسود/ مسبسب/ اللوزيتين/ المستطيل/ الأقنى . . .) طاقة تعبيرية قابلة لتحقيق متعة لدى القارىء من حيث هى - فى آن - إمكانية لغوية وبلاغة روائية . غير أن القول ببلاغة الرواية يقتضى أن تُربط النعوت بسياقها النصى ، وأن يبحث لها عن تطابقاتها الإنسانية المبثوثة بانتظام بين أسطر وفقرات النص .

إن سعيد الذى تقدمه الرواية بطلا إشكالياً ، هو شخصية متوترة بين حتمية الانتقام وحسن الطوية ؛ ترسمه نعوت الصورة وأوصافها ومطلق إمكاناتها التعبيرية فى صورة متوترة ومنشطرة أيضاً . ويزكى « الباب » فى الصورة سمة الانشطار مثلما هو الشأن فى العديد من صور (اللص والكلاب) .

وتُقدِم الصورة سناء - من حيث هى امتداد روائى لسعيد - طرفا معاكساً فى الإشكال بدليل النعوت والجمل المتناقضة فى ثنائيات :

- « خفقة ≠ موجعة » .

« مَسح تطلعٌ شيق وحنان جارف ≠ جميع عواصف الحنق » .

- « ظهرت البنت بعينين داهشتين ≠ بين يدى الرجل [عليش] » .

- « التهمت روحُه وجهها وشعرها ≠ تنظر إليه باستنكار/ تُدفع نحوه/تفرمل/تميل إلى الوراء » .

ولقد كانت الجمل الأخيرة فى الصورة دقيقةً فى تجسيد وضعية الخيبة شبه التامة التى استشعرها سعيد بعد أن قابلت سناء حرارة أبوته ببرودة نكوصها .

إن ما نود أن يَنبىء عنه هذا النمط من قراءة الصور هو القول بأن مجموع الإمكانات التعبيرية المستنبطة إلى الآن ؛ إنما تتأكد طاقتها الجمالية من حيث هى تفصيلات تكوينية يتحتم أن تتعالق بـ « انسجام » مع سائر تفصيلات النص ذى التحبيك الجيّد .

فسعيد المنشطر هنا هو نفسه الذى انشطر فى صورة الافتتاح بين مخلبى « الحرية المكدرة » ، وهو الذى تأرجح بين كتلتين بشريتين من الأحبة والأعداء ، وهو الذى سيندحر حتمياً فى نهاية النص نتيجة لطبيعة الصراع الدرامى الذى كان ضحية له .

وتعرف سناء بدورها انشطاراً آخر أقل حدة ، وبطبيعة مغايرة . فالكلمات والأوصاف والتفاصيل لا تقطع حبل النسب بينها وبين سعيد :

- ظهرت البنت .
- كأنها ليست بابنته رغم العينين اللوزيتين والوجه المستطيل والأنف الأقنى . لكن كلمات ونعوتاً أخرى تقيم جبلا من الفواصل بين هاتين الشخصيتين الروائيتين .

الصورة الرابعة : الصورة حلقة متوترة .

زار سعيد مهران بيت صديقه القديم رؤوف علوان ، وجسد السارد الزيارة بمجموعة من الأوصاف والصور ، من بينها الصورة التالية :

« وبينما راح الخادم يفتح باباً مطلا على الحديقة فى الجدار الأيسر ويكشف عنه ستائره مضى هو ينظر إلى الأستاذ ويلحظ الروائح مسترقا . وسرعان ما جرى تيار دسم مفعما بالعبير ، واختلطت الأضواء بالشذا فأوشك رأسه أن يدور . وجهه امتلأ كوجه بقرة . وشىء خفى سرى فى شخصه جعله ممتنعاً رغم

طلاقة الوجه وحسن السلوك وابتسامة الثغر . وثمة رائحة سحرية لا تصدر إلا عن دم أزرق رغم أنفه المائل إلى الفطس وفكيه البارزتين »[٤٦] .

تكاد تخلو هذه الصورة ، هى الأخرى ، من مظاهر المجاز بمدلوله السائد فى بلاغة المقاربات الشعرية . وهى بدلاً من ذلك ، صورة وصفية حيوية تنتقى مكوناتها وسماتها من معين آخر ، وتصوغه فى تكوين ذى طابع خاص لكنه ليس غريباً عن المجاز ، إنها صورة رباعية الشخصيات (رؤوف - سعيد - الراوى - الخادم) . فالخادم دينامى ، ورؤوف يجمع بين المتناقضات ، والراوى يوهمنا بالحياد ، بينما سعيد فى موقف حيرة مرتبطة بالحرية المكدّرة . المشهد إذن دينامى .

فى الصورة يختلط أيضا الضوء بالشذا ، والتيار بالعبير اختلاطا يسهم فى تجسيد حيرة سعيد ، خاصة حيرته إزاء التناقض بين رائحة رؤوف السحرية التى لا تصدر إلا عن دم أزرق خبيث مفعم بالشر ، وبين صُورة رؤوف الرجل الذى يُحتمل وصفه بخفة الدم أو البلاهة ، بدليل أنفه الأفطس وفكيه البارزين ووجهه الممتلىء كبقرة ، المثير للسخرية . ولقد حسم الراوى كل حالات التناقض عندما ارتقى بها إلى مستوى متوتر واصفاً رؤوف بأنه شخص ممتنع على الرغم من طلاقة الوجه .

إن مجموع هذه المكونات والسمات (تباين الشخصيات وعدم انسجامها ، ودينامية المشهد واختلاط الضوء بالروائح والعبير ، وتناقض شخصية رؤوف يسهم فى تشخيص بنية ذات طبيعة بارودية متوترة مرتبطة بعمق بصورة « الحرية المكدرة » التى يمكن اعتبارها المفتاح الأساس لمجموع صور الرواية . أى أن التوتر المعلن عنه منذ بداية النص قد استمر حاضراً عبر صور أخرى تترى فى امتداد متوتر بدوره . كل ذلك من شأنه أن يجعلنا نقر الحقيقتين النقديتين التاليتين :

- إن الصورة الروائية هى حلقة ضمن ذلك الامتداد المتوتر ، تخضع مجموع مكوناتها وسماتها إلى تحبيك يوحى ظاهره بالمباشرة أو المجاز البسيط ، بينما تجيش أعماقها بعلاقات ذات وميض مفعم بفهم إنسانى نافذ .

- قد ترد (الصورة/المفتاح) فى بداية الرواية مثلما قد ترد فى موضع آخر منها . غير أنه من المعهود ألا يعثر القارىء على صورة من هذا القبيل قبل انحلال العقدة أو تلاشى لحظة التنوير .

الصورة الخامسة : الصورة بين الواقع النصى والرمز .

اتجه سعيد مهران لزيارة الشيخ الجنيدى فى خلوته « ووقف على عتبة الباب المفتوح قليلا ، ينظر ويتذكر ، ترى متى عبر هذه العتبة آخر مرة ؟ . ياله من مسكن بسيط كالمساكن فى عهد آدم . حوش كبير غير مسقوف فى ركنه الأيسر نخلة عالية مقوسة الهامة ، وإلى اليمين من دهليز المدخل باب حجرة وحيدة . لاباب مغلق فى هذا المسكن العجيب »[٤٧] .

منذ الوهلة الأولى ، يصدمنا فقر هذه الصورة من حيث المجاز الشاعرى . فالتشبيه الوحيد العاطل من وشى تشابيه القصائد لا يستطيع الصمود طويلاً فى وجه التقريرية المهيمنة على وصف المكان . غير أن مقاربةَ فعاليةِ وتفاعلِ الصورة من منظور آخر مغاير للخطط التى تمارس بها الصورة الشعرية وظيفتها الجمالية ، من شأنها أن تنتهى بالباحث إلى نتائج جديرة بالاعتبار :

إن كل الأبواب فى هذه الصورة مفتوحة . لاباب مغلق فى مسكن الشيخ الجنيدى المنغمس فى خلوته الصوفية . ولعل سياق النص كله أن يكشف للمتلقى بأن لهذه السمة الوصفية : « الفتح » دلالتها على مستوى البناء العام ، وكذا على مستوى ثنائية « الحرية المكدرة » كما جمعتها صور الجمل الثلاث فى بداية الرواية . الأبواب المفتوحة هى منافذ لتجاوز الشر ، للوصول إلى الله ، للخلاص والتطهير . وتلك غايات تقابل أبواب الشر وسبل الجريمة المؤدية إلى الدم والخواء .

وأبواب الشيخ المفتوحة دائما هى سمات تكوينية فى ثنائية « الحرية المكدرة » مثلما هى كذلك فى فضاء النص . وهى تكتسب فى آن ماهيتها الروائية العميقة من هذا الانفتاح الواقعى مثلما تكتسبه من وظيفتها الرمزية . فسعيد مهران فى اللحظات الكربة يتذكر الشيخ ويقصد بابه الذى يمثل له الملاذ والأمل . غير أن الانتقال من عالم سعيد إلى عالم الشيخ لابد أن يمر عبر العتبة الصغيرة والشامخة فى آن :

الصغيرة لأنها لاتمثل ماديا سوى حاجز ضئيل الحجم يمكن اجتيازه بكل بساطة . وهى عتبة شامخة لأن الذى يفصل بين العالمين يتجاوز كل فاصل ووسيط . بذلك لاتنى اللغة التصويرية عن اقتناص أبرز السمات المميزة لبساطة الفضاء وتجسيدها فى صور تكتسى جماليتها من واقعيتها النصية قبل وظيفتها الرمزية :

نخلة عالية ووحيدة لكنها مقوسة الهامة ، باب حجرة وحيدة ، حوش كبير لا يفصله عن السماء حاجز .

تلك إذن هى السمات التكوينية لفضاء الصورة : العتبة ، والبساطة والوحدة والانفتاح . وهى سمات لا تحقق فيا بينها طزاجة الصورة الشعرية على حد تعبير جاستون باشلار ، إذ هى أقرب إلى التقريرية منها إلى الشاعرية ، ومع ذلك ألاتؤدى وظيفة بنائية حاسمة فى رواية نجيب محفوظ ؟ . أليست هذه الصورة إضاءة غنية لثنائية « الحرية المكدرة » ، وتنويراً ثريا لرؤية النص الأساسية ؟ . أليست من صميم البلاغة على الرغم من اشتمالها على تشبيه يتيم محدود الأفق بالنظر إلى طبيعة التشابيه التى تزخر بها قصائد الشعر؟ ثم ما البلاغة إن لم تكن مساهمة فى بلورة التكوين النصى ، وإغناء الرؤية ، والاستحواذ على المتلقى ، والكشف عن القيم الإنسانية بشتى صيغ التصوير بما فيها الصيغ التقريرية ؟ . ألا نظلم المباشرة والتقريرية التخييليتين عندما نسلبهما كل وظيفة جمالية وإنسانية ، ونبجّل فى المقابل ، نموذج الصورة الشعرية ؟ .

إن من شأن كل هذه التساؤلات أن تفضى بنا إلى تقرير الحقيقة التالية : تكتسب الصورة الروائية قيمتها البلاغية من وظائفها داخل النص الروائى أكثر مما تستمدها من حيث طلاوتها أو طرافة فكرتها أو شفافية دلالتها الرمزية . فالوظيفة البنائية لبلاغة النثر هى فى الواقع أسلبةٌ جيلة تسهم بدينامية فى تعميق فهمنا لعوالم النفس البشرية وإضاءة أرجائها بفنية مؤثرة . ولعمرى فإن الجوهر الحقيقى للبلاغة لا يخرج عن هذه الحدود .

٢ ـ مالك الحزين : بلاغة التفتيت .

إن كل أنماط الروايات التى عرفها تاريخ السرد العالمى ، بدءاً من الروايات النهرية التى تراهن على لذة التسلسل ، ومروراً بالروايات النفسية ، ووقوفا عند الرواية الجديدة ، كانت تصبو ـ بوعى أو بغيره ـ إلى ترسيخ الصورة الكلية للعمل فى ذهن قارئها . لذلك فهى سواء من هذا القبيل . وإنما تبرز الفروقُ فيا بينها بالنظر إلى أساليب التنظيم الداخلى التى تميز كل نمط عن الآخر .

تتميز رواية (مالك الحزين)[٤٨] لإبراهيم أصلان بنسق من التنظيم الذى يصعب اختزاله فى ثنائيات ، نظراً لتعقده ، وتطلعه إلى تصوير أحاسيس كتلة من الشخصيات المفتّتة ، ورصد صلاتها الحميمة بفضائها .

ولكى يستطيع الباحث الكشف عن جانب من سر الصنعة الروائية فى (مالك الحزين) ؛ يلزمه العودة إلى النماذج التجريبية التى أنجزتها فئة من كتاب القصة القصيرة الطلائعيين فى مصر إبان عقد الستينيات ، الذين شوشت نكسة ١٩٦٧ خطوط الرؤية لديهم ، وجعلتهم يتبنون صيغاً سردية توازى فى تداخلها وتشابكها تعقد خارطة الواقعين المحلى والقومى . ففى كتابات محمد حافظ رجب ، ومحمد البساطى ومحمد إبراهيم مبروك ، ويحيى الطاهر عبد الله ، وإبراهيم أصلان وإدوار الخراط وبهاء طاهر كان القارىء مضطرا أن يقرأ ، وربما لأول مرة فى تاريخ السرد العربى الحديث ، بتشنج وتوتر ، الوقائع المروية من قبل سارد كان هو الآخر واقعاً تحت تأثير ضغوط فكرية لم يكن منتظراً أن تفرز سوى أشكال كابوسية .

ولقد استدعى توتر السارد فى (مالك الحزين) جملة من أساليب التصوير مباينة لتلك التى سخرها سارد (اللص والكلاب) بحكم الفارق فى طبيعة التجربة النفسية وطريقة صياغتها . ففى رواية إبراهيم أصلان ثمة : اللعب بضمائر الخطاب ، وصرفها فى غير سياقها المألوف ، وتركيب الجملة على نحو غريب ، وتحويل اسم المكان إلى مكون روائى مجسد ، وتكديس أسماء الأعلام ، وتداخل الرواة ، والالتفات ، والاستطراد ، والتراكم ، والتكثيف ، واستثمار علامات الترقيم ، والتشكيل الهندسى للفضاءات ، واستعارة شكل القصة القصيرة لمد أحداث الرواية ، وتغيير زوايا النظر ، والانتقال من الحاضر إلى الماضى بدون إشارات سافرة .

وإذا كان المقال لا يسمح برصد مجموع هذه الأساليب التصويرية ، فإننا سنكتفى بانتقاء مجموعة من الصور التى تشخّص مشهداً روائيا واحدا ، لكن من زوايا نظر عدة ، لنثبت بذلك الحقيقة الجمالية التى تقول باستحالة اختصار بلاغة الصورة الروائية أو معياريتها فى جملة محدودة من القواعد والمحسنات .

ويقتضى التلقى السليم لصور (مالك الحزين) أن يعيد القارىء تصور وتشكيل الأوضاع وقياس المسافات الهندسية وزوايا النظر ، إلى جانب معاودة تدبر بُنى مكونات أخرى . وإذا أخذنا مثلاً مشهد غرق الشيخ حسنى فى منتصف الرواية ؛ فإننا سنجد تتمته فى أماكن أخرى متفرقة من النص (ص ٧٩ و١٠١) . ومشهد لقاء يوسف وفاطمة ، تعاد الإشارة إليه فى صفحة ٨٢ من منظور فاطمة وهكذا مع مشهد الانفجار ، ومشهد ذهاب جابر وراء اللبن والزبادى ، ومشهد هبوط الهرم إلى الحوش . . .

ومن بين هذه المشاهد المرسومة بصيغة مضلّعة فى الرواية تلك التى تخص المعلم رمضان والبرتقال . ويلتقى القارىء لأول مرة بهذه الحكاية فى صفحة ١٦ لمّا كان الراوى بصدد وصف وقائع مقهى الأمير عوض بينما سيخصص لها فى صفحتى ١٧ و ١٨ قصة قصيرة كاملة ، ثم يعود فى صفحة ٣٤ وصفحة ٣٧ إلى الصورة نفسها . وفى كل من صفحتى ٤٨ و ٤٩ إشارتان إلى أكل البرتقال .

صورة برتقال العم رمضان .

« وجاء المعلم رمضان يحمل كيساً من البرتقال وصافح الأمير عوض الله ويوسف النجار وهو يبتسم ويخفض عينيه ويقول : « عن إذنكم » . وباعد ما بين ساقيه ودخل إلى المقهى[٤٩] » .

إذا قلنا إن الصورة الروائية هى فى آن مكون روائى وتكوين ؛ قصدنا بذلك امتلاكها إمكانية التعالق مع مجموع مكونات العمل الروائى ثم قدرتها على امتلاك ما يحقق لها تناسقها الخاص بالنظر إليها فى ذاتها .

واعتمادا على بلاغة المحسنات ، واللغة المحرفة عن اللغة المعيارية ، والسياق الأفقى ، والقراءة اليتيمة ، والنوع الكلاسيكى لايبدو أن الصورة السالفة تتسم بتمايز فى قادر على لفت القارىء بحدة والتأثير فيه عميقا .

والحقيقة ، أن هذا النمط من القص يقتضى من الناقد أن يعاود النظر فى طبيعة مرتكزاته . وإذا شئنا الدقة قلنا إن على بلاغة التخييل أن تقارب هذا بالاستناد إلى مفهوم جديد لوظائف المحسنات والبنيات .

إن الصورة أعلاه ، شأنها شأن مطلق صور (مالك الحزين) تراهن على قارىء مفترض متمكن من أساليب قراءة السرد ، ومسلح بالقدرة على تتبع المعلومات التقريرية المشتتة ، التى تترجم فى مجموعها وعياً مشتتاً ، ونفسية مفتتة . فإذا كنا مع نجيب محفوظ قد استنبطنا أصنافا من المحسنات من خلال صور تقريرية ومباشرة ؛ فإن ذلك لم يتم فى انفصام كلى عن طاقتى المحسنات المعنوية والسياق الأفقى للرواية ؛ بينما فى (مالك الحزين) نكاد نعدم الصلة بالتقريرية البسيطة ، ونضطر للكشف عن توجهات جديدة لبلاغة السرد الطامحة إلى أن تجعل من التشيىء Reification وتقصى خارطة الذهن المفتت معيارين لها .

تُقدَّم صورة البرتقال من منظور راو يعشق المكان إلى حد المرض . وعلى القارىء أن يموضع ذاته داخل عقل ذلك الراوى ليتابع معه تفاصيل الفضاء المشتتة بين دفتى الكتاب مثل تشتت نُدف الثلج .

من هنا تتأتى لذة القراءة . فالراوى إذ يصف الشئ ، يتعمد أن يفعل ذلك من منظور ذهنية مصدومة ، تحتم عليه الصدمة أن يوزع التفصيلات الدالة ، وعلى القارىء أن يعيد جمعها وترتيبها ليستشف منها الصورة التقريبية لهذا الراوى المحبط .

تتوسل رواية (مالك الحزين) بأسلوبين متباينين من التعبير عن صدمة الإحباط التى يتلقاها راو مرهف الإحساس نتيجة ارتباطه الشديد بالمكان :

ـ أسلوب التفتيت وتوزيع الصور إلى شظايا مشتتة ، وتراكم الصور غير المنسجمة فيما بينها (ظاهريا) . ويمكن القول إن هذا الأسلوب يغطى جل صفحات الرواية .

ـ أسلوب تعامل مع الصدمة بصيغة مباشرة ، بعد أن تعب الراوى من المراوغة والتحايل والتشتيت . وهو أسلوب ورد مرة واحدة فى النص بين صفحاته الأخيرة ففضح لعبته التخييلية :

« إن ذلك لم يكن سحراً ، ومقهى عوض الله أمامك هى الشاهد ، وقال إنها ضاعت لأن المعلم طعن المعلم وأنهى كل شىء . الطعنة وجهت للمقهى . لا . الطعنة وجهت إليك أنت ، إلى دنياك المتهكة المنهوبة ، والجامع أمامك هو الشاهد . نعم . لم يكن المقهى إلا الرعشة الأخيرة فى هذا الجسد الكبير الذى يرحل أمامك خفيفا كأنه سحابة تنبض بالألوان والظلال ، وسوف تظل الذكرى تعيش فى قلبك إلى الأبد »[٥٠] .

وتنتمى صورة البرتقال إلى الأسلوب الأول . لذا يلزم قراءتها ضمن سياقها التفتيتى . فكيان الراوى يهتز مع كل نبضة تنتاب حياة الحارة ، وبالذات المقهى قلبها النابض . وليس العم رمضان ولابرتقاله من الأشياء الزائدة فى متخيل الراوى ، وإلا لم يكن ليجعلها فى بؤرة وعيه وينتقيهما فى لحظة زمنية معطاة دون سواهما ، ويقترحها على القارىء ويعتمدهما وسيلة للإبلاغ والتأثير فى آن .

تنتظمُ صورةُ البرتقال فى وعى الراوى انتظامُ تراكم مع الصور التى قبلها . بذلك تكتسب قسطاً من طابعها التكوينى لما تحققه من إمكانية مراكمة الأحاسيس والانطباعات لدى المتلقى :

« وقال الأمير إن الشىء الواضح الآن أن المعلم عطية قرر وضع حد للموضوع باستلام دفعة أخيرة من المال ، مادامت المسألة وصلت لضرب السكاكين . وهو يجلس حاليا مع المعلم صبحى عند الحاج خليل فى مخزن الحديد ومعهم الحاج حنفى اللبان لكى يصلوا إلى الاتفاق النهائى . وقال إنه سوف يقوم بعد قليل ليعرف الأخبار ، وطلب منه أن لا ينصرف حتى يعود . ونظر يوسف النجار إلى ساعته وقال إنه سوف يبقى لمدة نصف ساعة أخرى لأنه مرتبط بموعد فى وسط البلد . وجاء المعلم رمضان يحمل كيساً من البرتقال . . . »[٥١] .

إن صورة الوعى المفتّت الذى عمد الراوى إلى تشخيصه بمثات الأساليب والحيل السردية ، كان من اللازم التعامل معها بأسلوب التراكم لعله يقدر على أن يُعدى القارىء بتفتتٍ ذهنى مماثل . فالتراكم إذن مظهر بلاغى يستلزمه تصوير تجربة إنسانية ، متمايزة نصياً بشروطها الاجتماعية والتاريخية الخاصة[٥٢] .

وإذا كان المبدع فى أنماط الكتابة الأخرى يقوم بالجهد الأوفر لتنضيد أطراف الصورة وترتيبها فى صيغ ميسورة التمثل ؛ فإن كتابة التفتيت تستدعى من القارىء قدراً كبيراً من التشغيل الذهنى للظفر بمظاهر بلاغية غير مألوفة . فالصورة السالفة هى من التسطح بحيث يمكن القول إنها عاطلة عن كل أنواع التزيين المعهودة حتى على مستوى الطاقة اللغوية ، بله على مستوى المحسنات . غير أنه من المؤكد أن الراوى يراهن على القارىء نفسه ليستشف من صيغ البناء رحيق البلاغة المحتمل . إن حضور المعلم رمضان إلى المقهى لا يمثل فى حد ذاته حدثاً سرديا عظيماً لكنه من منظور الراوى المريض بحب المكان ، حدث وجودى يؤكد استمرارية وديمومة فضاء المقهى ـ ومعه الحارة ـ المهددين بالزوال . وكذلك شأن كيس البرتقال وفعل المصافحة وأسماء الشخصيات الخالية من الأوصاف ، والابتسام وخفض العينين ، وطلب الإذن ، والمباعدة البهلوانية بين الساقين : فهى كلها سمات تكوينية بسيطة يلزم على القارىء أن يكيّفها بذهن الراوى المشدوخ ، وأن يرى ـ معه ـ فيها أفعالا إنسانية على قدر كبير من الخطورة ، وأن يعاين فى شخصياتها المتواضعة القدر الجمالى نفسه الذى كان يعاين به أرسطو مهابة شخصيات التراجيديا .

ويحقق الراوى قدراً إضافيا من بلاغة السرد لصورة البرتقال عن طريق توزيع تتماتها فى أكثر من موضع وبأكثر من تقنية ، وعلى المتلقى بعد القراءة الاستطلاعية الأولى ، القيام بقراءة ثانية يجمّع بها أطراف المشهد القصصى :

بعد دخول المعلم رمضان المقهى ؛ أوقف الراوى السرد مؤقتاً ، وسجل فى رأس الصفحة العنوان التالى :

(المعلم رمضان يأخذ نصيبه من البرتقال) .

وأورد تحته قصة اقتسام البرتقال بين المعلم رمضان والشيخ حسني الأعمى . وكشف المشهد عن روح الغش لدى الشيخ الأعمى مثلما أكد الطبيعة الساخرة لفضاء المقهى . وقد رويت الصورتان بحضور شخصية يوسف النجار .

وفى صورة ثالثة واقعة فى سياق آخر بعيد ، أدرجت تتمة أخرى لقصة البرتقال لم يَغب عنها يوسف النجار ولم يحضر فيها حضوراً مباشراً ، وإن شكلت من زاوية نظر مغايرة :

« وفى يوم الخميس التالى ، حدثته [فاطمة] عن الحجرة الأرضية المغلقة .

وقام سليمان الصغير . راح يبحث تحت المقاعد عن البرتقالات التى وقعت من حجز المعلم رمضان حتى وجدها . وضعها على سطح الثلاجة الجافة وشرب كوبا من الماء ثم عاد إلى مكانه »(٥٣) .

إن البرتقال الذى وقع من حجر المعلم رمضان فى صفحة ١٨ ، جمعه سليمان الصغير فى صفحة ٣٧ . والبرتقالة التى قشرها المعلم رمضان فى صفحة ١٨ ، انتبه إلى أنه مازال يمسك بها فى صفحة ٢٠ ، وقسمها فى الصفحة نفسها إلى نصفين ، ومد أحدهما إلى الأسطى سيد ، ولم يأكل نصفها الآخر إلا فى صفحة ٤٨ ولم يغسل العم رمضان يديه من البرتقال إلا فى صفحة ٤٩ بعد استعراض سلسلة من الذكريات القديمة .

إن تفتيت الصورة إلى شظايا متباعدة ، تتخللها أحداث وذكريات ، إنما يعكس لا أفقية الذاكرة فى جمعها الآنى بين زمنين متقاطعين ، تقاطعا يحمل فى طياته خوفا حقيقياً من اندثار عالم بكامله ، عالم الحارة مرتع الطفولة والصبا . ويمكن القول ، فى إيجاز ، إن اختيار شكل التعبير المفتّت اقتضته تجربة إنسانية متفردة ببساطة مكوناتها . ومن الطريف أن يكون إبراهيم أصلان نفسه قد انتبه قبل ثمانى عشرة سنة فى مقال نظرى إلى أهمية الأجزاء المشتتة فى القصة النفسية أو الذهنية ، وقدرتها على ترجمة نبض الحياة :

« إن العمل الفنى ليس هو مجموع ما فيه من أجزاء فقط ، ولكن هذه تستحيل عملاً فنيا عندما تصبح جزءا من تجربة ، وتمتزج بالحياة نفسها ، فهنا تندمج العناصر المتفاوتة وتتلاءم ويعمل العقل المبدع عمله فى تغيير المادة الخام ، فتصبح ذات قيمة تتجاوز قيمتها الآنية ، وتصبح جزءا من تجربة أجيال متتالية من القراء »(٥٤)

استنتاجات :

١ ـ هل الثوابت النظرية عند جيمس ولوبوك وأولمان قوانين أم قواعد أو معايير ؟ ما من شك فى أن القسم الأول من هذا البحث قد أكد لنا صعوبة الإجابة عن هذا السؤال على الرغم من إدراكنا الفروق الدقيقة بين المصطلحات الثلاثة . والمعتقد أن ما يقدمه ناقد واحد لا يمكن أن يرقى إلى مستوى المعايير ، وأن العلاقة الممكنة بين قواعد أو قوانين ناقد واحد والمعايير العامة للجنس الأدبى ، هى من الإبهام والتعقيد بحيث يصعب الحسم فيها .

٢ ـ لذلك نرى أن اجتهادات النقاد الثلاثة قد تلمست للصورة الروائية حدوداً . والحدود لا ترقى إلى مستوى المعايير . ومع ذلك ، هناك طموح نقدى كى يُجعل من الصورة الروائية معياراً فى المقاربات . وفى سبيل تحقيق ذلك ، تبقى اجتهادات النقد فى هذا المضمار مساهمات معزولة ، تطول وظائف التصوير السردى من زوايا شتى ، دون أن تجعل منها إشكالا يقع فى صميم النظرية الأدبية .

٣ ـ تتضمن اللفظة أو الجملة أو الفقرة كل الطاقة التشكيلية أو التصويرية الممكنة ، على أساس أن « الوظيفة التصويرية » تتحقق فى مناخ فنى آخر لا صلة له تطبيقا بمناخ فن الرسم . ومن المغالطات الشائعة فى هذا المضمار ، القول بتطابق أدوات التعبير ووظائفها بين مختلف الفنون ، كأن يقال إن الكلمة لدى الكاتب هى بمثابة الفرشاة لدى الرسام أو النغمة لدى الموسيقى . والحقيقة أن ثمة ثغرة لم يسدها النقد الأدبى بعد ، تخص الانتقال التلقائى من فن الرسم إلى فن الكتابة . فعبارة « الرسم بالكلمات » هى من قبيل المجاز المقبول فى الحديث السائر ، بينما تفقد كل صدقها فى الخطاب النقدى الذى يبحث عن الصيغة العملية التى تتداخل فيها كلمات الكتابة بألوان وخطوط الرسم . إن على مجازية العبارة ، فى هذا النمط من الخطاب ، أن تُنْسَخ بأدوات إجرائية ، ومصطلحات واصفة مشبعة بعبير أجواء الجنس الأدبى المَعنىّ .

٤ ـ عندما يعزف النقد الروائى عن استلهام « مادته » أو « عِلميته » من حقل الفنون والعلوم ؛ لا يبقى أمامه سوى التجربة الأدبية ذاتها ليستنبط منها ثوابته وأدواته ومعياريته . وانطلاقا من هذه الحقيقة يصعب تخيل معيارية للصورة خارج نطاق المرتكزات المستخلصة من التجارب الروائية من حيث هى تجارب إنسانية أولاً وأخيراً . وما من شك فى أن الناقد الطامح إلى الموضوعية يستثمر مرتكزات اللغة والبلاغة والنص والنوع والتلقى بدرجات متفاوتة من الذاتية والذوق اللذين يستحيل التخلص من تأثيراتها فى كل مقاربة للإبداع الأدبى ، لـ « أن كل فن ـ مهما يكن ذاتيا أو مستهدفا لمتعة منتجة أو مستهلكة ـ لابدّله من الاعتماد على تجارب سابقة ، وحصيلة هذه التجارب هى التى ينظمها العلم فى قواعد أو قوانين . ولكن النقد ـ ربما لخصوصيته فى مادته وهى الأعمال الأدبية ـ لايقرّ دائما بضرورة هذه القوانين ، ومن ثم يستبدل بها الناقد الفنان معياراً وسطا بين الذاتية والموضوعية ، بين التحديد والإطلاق ، وهو معيار الذوق »[٥٩] .

٥ ـ إن الجنوح النقدى الجارف الذى يصبو إلى التفتيش عن القيم الإنسانية فى الرواية عبر تحقق قيمها الجمالية ؛ لايمكنه أبداً أن يعتبر الصورة الروائية جزيرة معزولة عن سائر مكونات وسمات العمل الروائى . من هنا كانت المعيارية التى نود وصفها ورسم معالمها تتعالى عن « الوعى الجزئى » بالأداة التحليلية ، وعن مبدأ الثنائيات ، وعن المقاربات التى تفصل الشكل عن المضمون ، أو التى تستعير حدودها المسبقة من ميدان غير الكون النصى . وما من شك فى أن الظاهرة الروائية تتلون تبعا لتجرّم العقود ، وتغير الظروف والتقليعات الفنية وأمزجة المبدعين ، ومع ذلك يظل الهاجس المعيارى قائما .

٦ ـ إذا كان الاسترفاد من الحقل العلمى يهدد مبحث الصورة الروائية بصرامة لن تعرف انسجاما حقيقياً مع مرونة الإبداع الروائى ؛ فإن معايرة تلك الصورة بمعايير صور جنس أدبى مغاير يمثل هو الآخر تهديداً لايقل خطورة وانحرافاً . فمقاربة الصورة الروائية طبقاً لأصول بلاغة الشعر يمثل تجاوزاً سافرا لماهية النوع الروائى الذى تظل ثوابته قائمة مهما سلمنا بتناسل الأجناس الأدبية أو تلاقحها أو تداخلها .

الهوامش :

١ ـ كانت مسألة التصوير النثرى حاضرة باحتشام فى الدراسات النظرية التى جعلت من الشعر نوعا أدبيا راجحاً (أرسطو : الشعرية/هيجل : فن الشعر/كوليردج : سيرة أدبية/باشلار : شاعرية الفضاء . .) . ولقد دشن جيمس مسيرة البحث المتقطع فى حقل الصور السردية الذى اغتنى بمحاولات عديدة ، لم تنتظم بعد ضمن نسق نقدى ، نذكر منها على سبيل التمثيل :

- Percy Lubboock: **The Craft of Fiction.**
- Stephen Ullmann: **The image in the Modern French Novel.**
- Michel Le Guern: **Sémantiqué de la metaphore et de la metonymie.**
- M. Bakhtin: **-L' Oeuvre de Francois Rabelais**
  - **La Poètique de Dostoivski**
  - **Esthetique et theorie du roman**
- Gilbert Durand: **- Les Structures anthropologiques de l'imaginaire.**
  - **L'imagination Symbolique.**
- Antonio Risco: **Literatura y Figuracion.**

أ - ف . تشيتشرين : **الأفكار والأسلوب** .
جيورجى جاتشف : « **الوعى والفن** » .
ميخائيل أوفسيانيكوف : « **الصورة الفنية** » .
بورى ريوريسكوف : « **الصورة الفنية** » .

٢ - « الفن الروائى » ، ضمن : نظرية الرواية فى الأدب الأنجليزى الحديث ترجمة وتقديم : أنجيل بطرس سمعان ، الهيئة المصرية العامة للتأليف ، ١٩٧١ ، ص ٧٢ .
٣ - مستقبل الرواية ؛ ضمن نظرية الرواية ؛ ص ١٠٢ .
٤ - نفسه ، ص ١١١ ، ١١٢ .
٥ - نفسه ، ص ١٠٥ .
٦ - أنجيل بطرس سمعان ، نظرية الرواية ، ص ٢٤ .
٧ - انظر H. James, **"Prèface aux Ambassadeurs"**,
in: La Crèation littèraire, Int. et trad. Marie- Francoise Cachin, Denoel / Gonthier, 1980, P 343
٨ - « درس بلزاك » ، ضمن نظرية الرواية ، ص ١٤٤ .
٩ - نفسه ، ص ١٤٤ .
١٠ - صنعة الرواية ، ترجمة عبد الستار جواد ، وزارة الثقافة والإعلام ، العراق ، ١٩٨١ ، ص ١٦٢ .
١١ - نفسه ، ص ١٧ .
١٢ - نفسه ، ص ١١ .
١٣ - نفسه ، ص ٦٦ .
١٤ - نفسه ، ص ١٤ ، ١٥ .
١٥ - نفسه ، ص ١٨ .
١٦ - نفسه ، ص ٨٣ .
١٧ - نفسه ، ص ١٠٦ .
١٨ - نفسه ، ص ١١٤ ، ١٧٥ .
١٩ - نفسه ، ص ١٠٧ .
٢٠ - نفسه ، ص ١٤٥ .
٢١ - نفسه ، ص ١٥٦ .
٢٢ - نفسه ، ص ١٧١ .
٢٣ - نفسه ، ص ١٩٨ .
٢٤ - نفسه ، ص ٢٠٢ .
٢٥ - نفسه ، ص ٢١٣ .
٢٦ - نفسه ، ص ٢٢٩ .
٢٧ - نفسه ، ص ٥٧ .
٢٨ - نفسه ، ص ١٠٥ - ١٠٦ .
٢٩ - نفسه ، ص ١٧ .
٣٠ - نفسه ، ص ٢٦ .
٣١ - نفسه ، ص ١٨ - ١٩ .
٣٢ - نفسه ، ص ١٦ .
٣٣ - نفسه ، ص ١٧ .
٣٤ - نفسه ، ص ١٤/١٥ .
٣٥ - دائرة الإبداع ، مقدمة فى أصول النقد ، دار إلياس العصرية ، القاهرة ١٩٨٦ .
٣٦ - « الصورة الأدبية » ترجمة محمد أنقار ، ومحمد مشبال ، مجلة (دراسات سيمائية أدبية لسانية) ، ع ٤ شتاء ١٩٩٠ ، ص ٦٦ .
٣٧ - نفسه ، ص ١٠٠ .
٣٨ - نفسه ، ص ١٠٩ - ١١٣ .
٣٩ - صبرى حافظ « جماليات الحساسية والتغير الثقافى » ، فصول ، المجلد ٦ ، ع ٤ ، يوليه/أغسطس/سبتمبر ١٩٨٦ ، ص ٩١ .
٤٠ - أولمان ، مصدر سابق ، ص ١٠٠ .
٤١ - اللص والكلاب ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٢ ، ص ٧ .
٤٢ - أولمان ، مصدر سابق ، ص ١٠١ .

٤٣ ـ جيرار جينيت ، **مدخل لجامع النص** ، ترجمة عبد الرحمن أيوب ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ١٩٨٥ ص ٩١ .
٤٤ ـ **اللص والكلاب** ، ص ٨ .
٤٥ ـ نفسه ، ص ١٦ ـ ١٧ .
٤٦ ـ نفسه ، ص ٣٨ .
٤٧ ـ نفسه ، ص ٢١ .
٤٨ ـ دار التنوير للطباعة والنشر ـ دار أبعاد ، بيروت ١٩٨٣ .
٤٩ ـ **مالك الحزين** ، ص ١٦ ، ١٧ .
٥٠ ـ نفسه ، ص ١٠٥ .
٥١ ـ نفسه ، ص ١٦ .
٥٢ ـ يمكن ، على سبيل المثال ، أن نعاين في رواية (**تلك الرائحة**) تجربة إنسانية أخرى ، مرسومة بأسلوب التراكم طبق شروط اجتماعية وتاريخية مغايرة .
٥٣ ـ **مالك الحزين** ، ص ٣٧ .
٥٤ ـ ابراهيم أصلان ، **حول القصة النفسية الحديثة** ، مجلة الثقافة القاهرية ، ع ٨٤ ، ٢٣ ، ٢ ، ١٩٦٥ .

بنية النص السردى*

يورى م. لوتمان

هل يمكن أن يكون هناك نظام علامات من غير علامات ؟ يبدو السؤال عابثاً ، ولكنه جدير بإعادة صياغة على النحو التالى : « هل يمكن لحامل المعنى أن يكون رسالة ما لا نستطيع أن نميز فيها علامات بالمعنى المقصود فى التعريفات الكلاسية التى تشير بشكل رئيسى إلى الكلمة فى اللغة الطبيعية ؟» وإذ نتذكر الرسم ، والموسيقى ، والتصوير السينمائى ، فإننا لا نجد خياراً غير الإجابة بالإيجاب . وهكذا ينبثق التناقض الأول الذى نود أن نتجاوزه فى مسار هذه الدراسة القصيرة .

والتناقض الثانى متصل بالتضاد مابين البنى المكانية والزمانية فى أنظمة العلامات . ونحن لا نتحدث فى هذا المثال عن التضاد « الآنى ـ التطورى « Synchronic/ diachronic » ، ولكننا معنيون بالتضاد مابين النصوص التى تنتشر فى المكان ، وتلك النصوص التى يرتبط وجودها بالزمن ؛ لأنه بمقدار اتحاد التطورية والتنظيم الزمنى ، فإن الآنية المكانية عندئذ لا دخل لها أساساً ، والعكس بالعكس . والرسم مثال على التنظيم المكانى ، فى حين إن أجناس الأدب السردية والموسيقى ممثلة للتنظيم الزمنى . وقد طور كلود ليفى شتراوس هذا التضاد فى الشكل الشعرى فى « مقدمة » (النيىء والمطبوخ) ، وحاجّ بأن الانتشار الزمنى للأسطورة والموسيقى يمثل آلية للتغلب على الاتجاه الخطى Linear للزمن الحقيقى .

ويمكن الإجابة عن الأسئلة التى طرحناها بأن نأخذ بالحسبان حقيقة أن النص السردى يمكن إنشاؤه بطريقتين اثنتين . والوسيلة الأولى لإنشاء النص السردى معروفة جيداً وتتكون من تأسيسه على اللغة الطبيعية : تُوحد العلامات ـ الكلمات فى سلسلة تبعاً لقواعد لغة محددة ولمضمون الرسالة . وللمنهج الثانى ما يسمى بالعلامات الإيقونية بوصفها أكثر مظاهره سيادة ، ولكنه يمكن أن يرد إلى قضية المحاكاة الكاملة

---

* Ju . M. Lotman , " The Structure of The Narrative Text , Soviet Semiotics : Anthology , edited, translated and with an introduction by Daniel P . Lucid (The Johns Hopkins University Press, Baltimor and London , 1977) , PP. 193- 7 .

* ترجمة : عبد النبى اصطيف

Mimesis . والمشكلة أن مفهوم العلامة ذاته يغدو صعب التمييز فى هذا المثال ، لأن تعبير الرسالة تعوزه خصيصة التميز discreteness . فما الشروط التى يستطيع فيها تمثيل كهذا أن يؤدى وظيفة نص ، ويغدو حاملاً لرسالة ؟ لهذا فإن من الضرورى أن يجسد التمثيل إسقاطاً للموضوع على سطح حقيقى ما ، أو على فضاء مجرد مثل « كلية مجموع العلامات الموسيقية الممكنة » . ولا يعنى هذا فعلياً إلا أننا إذا ما أشرنا إلى التمثيل بالحرف الأول لكلمة إيقونة(إ) ، وإلى موضوع التمثيل بالحرف (م) ، وإلى الوظيفة التى تجعلها فى وضع المشابهة بالحرف (و) ، فإن كامل العلاقة يمكن أن يعبر عنه بالصيغة : و(م) = إ أو (الوظيفة (موضوع التمثيل) = إيقونة) ، وينجم عن ذلك عدة نتائج مهمة .

١ - إن مبدأ « التدليل النصى » Textual Semanticization ، فى هذه الحالة سيكون مختلفاً تماماً عن الرسالة المؤلفة من كلمات . تخيل طبقاً من الورق مغطى بكلمات باللغة الروسية وبحذائه طبق آخر يشتمل على نوع من أنواع التمثيل البصرى . إن مبدأ التنظيم الدلالى سيكون فريداً بالنسبة لكل كلمة ، وسيكون من المستحيل صياغة قواعد موحَّدة لتشكيل معانى الكلمات كلها . دعنا نفترض أن شخصاً يتفحص النص لا يعرف إلا مجرد معانى الكلمات كلها ، أو « نقاط » الواقع المتموضعة خارج النص الذى تتصل به ، أو أنه يستطيع البحث عن هذه المعانى فى المعجم ؛ إن شخصاً كهذا سيظل غير قادر على الكشف عن الوظيفة التى تجعل كلمة محددة تتماثل مع موضوع فوق - نصى extra- textual محدد . وطَبَقُ التمثيل البصرى مسألة أخرى ، لأن الصلات الدلالية هنا ، ونمط الإسقاط ، موحَّدة للنص كله . ولذا فإنه ليس من الضرورى بالنسبة لنا أن نتذكر معنى كل نقطة ، لأن هذا المعنى يتحقق آليا بتطبيق وظيفة الـ (و) . إن مبدأ إقامة التماثل الشكلى isomorphism بين الموضوع والنص يتقدم إلى الأمام بدلاً من الدلالة فى كل علامة .

٢ - ويتبع مما قيل أنّ وظيفة (و) يمكن أنْ تفسر على أنها القواعد المحوِّلة لـ (م) إلى (إ) [أو (الموضوع) إلى (إيقونة)] ، أى على أنها نظام ترميزى Code أو شفرة إن حضور نظام ترميزى هو الشرط المطلوب لـ (إ) [الإيقونة] حتى تكون قادرة على أداء وظيفة الرسالة .

٣ - ونتيجة لوجود النظام الترميزى ، فإن هناك « تماثلاً مكانياً » أدنى ، لا يعود دونه التماثل الشكلى موجوداً . وهكذا فإن تماثلاً شكلياً يتحقق فى لوحة انطباعية مابين الموضوع المصور واللوحة ،ولكن ليس بين قسم من الموضوع وضربة ريشة واحدة .

وبينما « يُغْمِرُ » تجريد اللغة ، إذا ما جاز القول ، فى النص اللفظى ، فإنه يظهر للوعى بوصفه تجريداً لغوياً فى جميع أشكال التمثيل الوصفية . ففى رسالة (مُتَكَتِّمة) ، يؤلف النص من علامات ؛ وفى رسالة إيقونية غير متكتمة ، ليس ثمة أساساً أيَّة علامة ، والنص بتمامه يقوم بوظيفة حامل الرسالة . وإذا ما أدخلنا التكتم فى هذه الرسالة بتمييز العلامات أو العناصر الرسمية Graphic البنيوية فإن علينا أن نتبين أننا نجعل النص الشكلى Figurative text مشابهاً للنص اللفظى بسبب عادتنا فى رؤية التوصيل اللفظى على أنه الشكل الأساسى أو حتى الوحيد من أشكال التماس التوصيلى .

إن لكل نمط من أنماط النصوص التى محددت خصائصها أعلاه ، نظامه السردى المتأصل فيه . فالسرد اللفظى يُنشَأ بشكل رئيسى بإضافة كلمات ، أو عبارات ، أو فقرات ، أو فصول جديدة . وسرد كهذا هو دائماً توسع فى حجم النص . لأن السرد ، بالنسبة للرسالة - النص ، من النمط الإيقونى ، وغير المتكتمة داخلياً ، هو تحول ، تبديل داخل لمواضع العناصر . ومثال بصرى كهذا هو منظار التشاكيل Kaleidoscope لدى الطفل الذى تتداخل فيه قطع من الزجاج الملون وتشكل تنويعات لاعدد لها من الأشكال التناظرية . إن لا تناظريتها تساعد فقط على كشف آلية السرد الذى يستند إلى التحول الداخلى والتركيب المتوالى فى الزمان بدلاً من العلاقة الأفقية Syntagmatics للعناصر فى المكان ، والتى تنطوى بشكل محتوم على توسع فى حجم النص . إن شكلاً ما يتحول إلى شكل آخر . وكل شكل يخلق مقطعاً Segment معيناً منظماً تنظيماً آنياً Synchronically Organized . ولكن هذه المقاطع لا تُجمَع فى المكان كما يحدث

لو أننا رسمنا تصميمياً ، وإنما تختزل بمرور الزمن أثناء تحول كل منها إلى آخر.

والأمثلة على هذا النمط من العلاقات الأفقية للنص السردى فى غاية الكثرة . فنص القطعة الموسيقية المدونة قد يذكرنا بسرد لفظى ، ولكن أداء قطعة موسيقية يُنْشأ مثل التأليف الزمنى لبنى معينة منظمة تنظيماً آنياً ، تتحول كل منها إلى أخرى . وسوف نتأمل من وجهة النظر هذه سرداً مصنوعاً من سلسلة من الصور كتلك الصور الموجودة فى كتب الأطفال ، أو الصور الشعبية الرخيصة ، أو القصص الهزلية المصورة ، أو الطوابع الإيقوينة . دعنا نستذكر نصاً معروفاً جيداً لبوشكين :

« أنعمت النظر فى الصور الصغيرة التى تزين مسكنهم المتواضع ، ولكن المرتب . لقد صورت قصة ابن مبذر . فى الصورة الأولى العجوز الموقر فى كُمَّة النوم يسامح الشاب الذى لايقر له قرار ، والذى يقبل ، على عجل ، بركاته ومحفظة نقود . وفى صورة أخرى يصور سلوك الشاب الداعر فى ملامح فاضحة : إنه يجلس على طاولة محاطاً بأصدقاء مزيفين ، ونسوة لايعرفن الخجل . بعدها الشاب المتهتك فى أسمال وقبعة مثلثة ، يرعى الخنازير ، ويتناول وجبة طعام معها ، والحزن العميق يصور فى وجهه . وأخيراً تقدم عودته إلى البيت ؛ العجوز الطيب فى كمة النوم والعباءة ذاتيهما يخف للقائه ، الشاب المبذر يركع ، وفى المنظور الطباخ يذبح العجل المسمن ، والأخ الأكبر يسأل الخدم عن سبب مثل هذه البهجة »[1] .

إن الفارق بين الصورة المطبوعة الشعبية للابن المبذر ووصف بوشكين اللفظى له قابل للمقارنة بالفرق بين عمل موسيقى ، ونصه المرقوم بالعلامات . إن وصفاً لفظياً يُنشأ مثل سرد مستند إلى إضافة قطع النص الجديدة ، فى حين إن سلسلة من الصور التوضيحية يمكن أن تعدّ تحولاً لرسم واحد . ولذا فإنه ليس من قبيل الصدفة أن الشخصيات فى حالات كهذه تزود بعلامات تسمح لنا بتحديد الأشخاص أنفسهم وعلى نحو صحيح فى جميع الرسوم . وهكذا بينما تمر حياة القديس كلها أمام الناظر فى شعارات إيقونية ، فإن ملابسه لاتتغير ؛ وتحدث الظاهرة نفسها بعباءة الأب وكمة نومه ، وقبعة الابن المثلثة

إن مقدرة النص الإيقونى على التحول إلى نص سردى مرتبطة بقابلية حركة عناصره الداخلية . إن نظاماً ترميزياً Code أو شفرة تتعادل فيها بشكل صارم مجموعة من العناصر فى (م) « أى الموضوع » مع المجموعة نفسها من العناصر فى (إ) « أى الإيقونة » لا يمكن أن يغدو أساساً لإنشاء نص سردى . وبهذا الوجه ، فإن دوراً هاماً قد أداه ، فى تاريخ السرد الفنى ، الشطط الخيالى Fantasy ، والحكايات النثرية للمغامرات ، والقصص البوليسى ، وجميعها نصوص تتحدث عن حوادث غير محتملة إلى حد بعيد . وعلى الرغم من أن الحياة مرنة ومتنوعة ، فإنها ، وعلى مستوى رفيع معين من العمومية ، تولد لنفسها صورة ثابتة مستقرة فى وعى الإنسان ، ويتم تصورها على أنها نظام من الاحتمالات . إن الشطط الخيالى أو المغامرة ، أو النص البوليسى تخرق استقرار هذه الصورة عن طريق التحول الداخلى .

إن أنواع النصوص السردية التى ناقشناها تشكل الأساس ، المادة ، من أجل النماذج المتنوعة للنص السردى فى الفن . وجميع أنواع الفن تستطيع أن تلد أشكالاً سردية . وباليه القرنين الثامن عشر والتاسع عشر شكل سردى فى فن الرقص ، ومذبح برجاموم Pergamum نص سردى أنموذجى فى النحت . لقد خلق الباروك أشكالاً سردية من العمارة . إن وجوهاً مختلفة من الأنموذجين السيميائيين الممكنين للسرد تتحقق بطرق مختلفة فى كل نوع حقيقى من السرد الفنى .

إن مبدأ ضم العلامات بعضها مع بعض ، وسلسلة العلامات ، يكمن فى أساس الأنواع السردية للفنون اللفظية . والمبدأ السردى أكثر تعقيداً فى النصوص التى ليس فيها تقسيم داخلى منظم إلى وحدات متكتمة ، وحيث يُنْشَأ السرد بوصفه تأليفاً لوضع ما مستقر مبدئياً ، ولحركة تالية له . إن التصوير بسبب مبدئه الأساسى ، أو على نحو أكثر دقة بسبب من بنية المادة ، يميل إلى أن يكون تجسيد النص الإيقونى المثالى « للوضع المبدئى » بأولوية وجهه الدلالى ، ولكن الموسيقى تماثله فى كونها أنموذجاً مثالياً للتطور والحركة فى شكل صرف ، ويتقلص الوجه الدلالى هنا إلى الحد الأدنى معطياً مكانه للعلاقة الأفقية . وبهذا المعنى ، يمثل السرد السينمائى ، وخاصة فى الفيلم الصامت ،

الشكل الأكثر كمالاً من أشكال النص السردى الإيقونى ، لأنه يجمع الجوهر الدلالى للتصوير والتحول الأفقى للموسيقى .

ولكن المشكلة لا تكون مجرد مشكلة بسيطة ، بل فجة ، إذا ما حقق أى فن بشكل آلى الإمكانات الإنشائية لمادته . ولايمكن للمسألة أن ترد إلى « التغلب على المادة » كما فهمه الشكليون . إننا معنيون بصلة أكثر تعقيداً . بالحرية فيما يتصل بالمادة التى تعوض عن احتفاظها ببنيتها ، وعن خرقها لهذه البنية معاً ، بأفعال من الخيار الفنى الواعى . إن الفنون اللفظية تنشد إيجاد الحرية فيما يتصل بالمبدأ اللفظى للسرد ، والفنون الإيقونية معنية بشكل مساو بإمكانية اختيار نمط السرد بدلاً من تلقيه آلياً من الطبيعة الخاصة للمادة . والسرد اللفظى يغدو عنصراً مُثوِّراً للسرد الإيقونى المتأصل والعكس بالعكس : ومن هنا كانت المجاهدة لإنشاء سرد فيلمى على شكل جملة ، والمبادىء اللغوية الصرف لمونتاج آيزنشتاين Eisenstein ، والميل إلى عزل العلاقات المتكتمة بالمشابهة مع الكلمات ، وغزو الإيقونية للفن اللفظى الذى يقود إلى التوقف عن الإحساس بالكلمة الشعرية على أنها وحدة لاخلاف عليها ، وبالطريقة نفسها التى هى عليها خارج الشعر . لقد لاحظنا لتونا فى مكان آخر أن وحدة unit النص الشعرى فى طريقها إلى أن تغدو النص بوصفه نصا وليس الكلمة ، وهى ظاهرة مميزة للأنماط المتكتمة للعملية الدلالية Semiosis فى الأنظمة السيميائية الأولية ، نمطان من أنماط السرد ممكنان على أساس من تقسيمهما الواضح فى نظام الثقافة ؛ وفى الأنظمة السيميائية الثانوية للنمط الفنى ، ينبثق ميل نحو تبادلهما التركيبى الثنائى . إن من المفيد فى هذا السياق أن نتذكر محاولة كلود ليفى شتراوس إنشاء بنية لغوية متميزة على نحو نمطى بوصفها ميتالغة (أو لغة عن اللغة) خاصة بالوصف العلمى للأسطورة على أساس من قوانين السرد الموسيقى . ومحاولة ليفى شتراوس خلق أنموذج سيميائى ثالثى Tertiary مهلهلة وغامضة من منظور علمى ، ولكنها شائقة جداً بوصفها مؤشراً على الإشباع المسرف للعملية الدلالية ، والذى هو قسمة مميزة لثقافة منتصف القرن العشرين : إن أمامنا هنا حالة يُرتقى فيها بالبنية الفنية ، التى هى نظام نمذجة ثانوى ، إلى مستوى ثالث أعلى ، وتحوّل إلى ميتالغة (لغة عن اللغة) للوصف العلمى .

الهوامش :

(١) بوشكين ، الأعمال الكاملة ، المجلد ٨ ، الكتاب الأول ، موسكو ، ١٩٤٨ ، ص ص (٩٨ - ٩٩) ، (وهذه القطعة من بداية قصة « ناظر المحطة ») .

العناصر الجوهرية للمواقع السردية*

ك . ف . ستانزل

مقدمة :

هـذا قسم من الفصل الثالث من كتاب « كارل فرانز ستانزل » (نظرية للسرد) مترجماً عن الطبعة الإنجليزية .
K. F Stanzel: A theory of Narrative ,Trans. Charlotte Goedsche. Cambridge university press 1984 .

والحقيقة أن اختيار هذا القسم يعود أساسا إلى هموم تشغل واقعنا النقدى ليس بمعنى البحث عن إجابات لأسئلة تشغلنا وإنما استقراء لحركة وتطور ما يسمى « علم السرد » Narratology ، فمثل هذا الاستقراء الذى اقترح فى هذه المقدمة الموجزة بعض خطوطه - يتيح لنا استيعابا وتمثلا لمنطق الحركة ، وذلك حتى لا تتحول المناهج والنظريات إلى أقانيم أو « موضات » نلهث وراءها ، كلما عنّ لأحدنا الاتكاء على إجراءات منهجية .

وأوجز ما أود الإشارة إليه فيما يلى :

أولا : يمثل كارل فرانز ستانزل الناقد النمساوى المعروف بكتابه المواقع السردية Narrative Situation . . الذى صدرت طبعته الأصلية بالألمانية عام ١٩٥٥ ، أحد الروافد الهامة فى حركة تأسيس علم « السرديات » . وقد أثرى الجدل ، الذى قام حول كتابه هذا ، الحركة النقدية فى اتجاهها لتأسيس « السرديات » . والملاحظ هنا أن علاقة ستانزل بأفكار جينيت Genette ، وهو أحد أبرز أعلام هذا العلم ، ليست علاقة يمكن اختزالها فى مجرد الخروج من عباءته أو الانقلاب عليه ، وإنما هى أنموذج لعلاقة استفادة وتراكم . وهى بطبيعتها علاقة معقدة ، فقد استفاد جينيت - كما استفاد غيره من النقاد - من أطروحات ستانزل وطورها فى اتجاه آخر مؤسساً بذلك مشروعه الخاص .

ثانيا : إن ما يصلنا من اتجاهات غربية فى النقد لا ينبغى أن يفهم بوصفه منتجاً كامل الصنع فى مرحلته الأخيرة ، أو كأنه نوع من القطيعة المعرفية مع ما سبقه من دراسات أو محاولات ، ولا ينبغى أن ننسبه إلى حركة واحدة أو ناقد بعينه مثلما يعتبر البعض علم « السرديات » ابنا لما سمى بـ « أدبية » الأدب الذى طرحه تودوروف ، فأمامنا ستانزل وهو لا ينتمى لهذه الحركة ، بل إن أول من استخدم مصطلح « السرديات » هو جريماس أحد أعلام السيموطيقيا وإن كان له اتجاهه الخاص .

* تقديم وترجمة عباس التونسى .

واذا استعرت بعض عبارات ستانزل فأقول إن علينا أن ندرس الأفكار والتيارات النقدية بوصفها سلسلة متصلة دون الوقوع فى أسر تعارضات ثنائية قد تكون متوهمة .

ثالثا : لعل ما جذبنى فى مشروع ستانزل الذى يطوره ويهذبه - فى كتابه الذى أقوم بالترجمة عنه - هو قابليته للمراجعة والتعديل ، فكما يقول تمثل دائرته فى تعداد الأنماط مسار وإنجازات الأشكال السردية الأوربية أساسا ، والمواقع السردية التى يقترحها يمكن أن تتغير إذا ساد شكل سردى آخر . وأخيرا أود أن أشير إلى ما يعنيه ستانزل بموقع سرد الراوى - المؤلف (authorial Narratvie situation) ، وهو يتلخص فى الحالة التى يقوم فيها المؤلف بمخاطبة القارىء ، بالتعليق على الحدث ، . . إلخ . ففى هذه الحالة يسد المؤلف الفجوة بين عالمه الخاص والواقع القصصى ، ومن أمثلة ذلك رواية (توم جونز) ، أما إذا توهم القارىء وجود المؤلف فى المشهد فى إحدى شخصياته فهذا هو ما يعنِيه بموقع سرد الراوى - الشخصية (Figural Narrative situation) ومن أمثلته (موبى ديك) .

العناصر الجوهرية للمواقع السردية

التوسط بوصفه سمة نوعيه للسرد ظاهرة معقدة ومتعددة الطبقات ، ولكى نستخدم هذه السمة النوعية أساساً من أجل تعداد الأنماط الخاصة بأشكال السرد ، فمن الضرورى أن نفك هذا الشكل المعقد إلى أهم عناصره الجوهرية .

والعنصر الجوهرى الأول متضمن فى السؤال : من يحكى ؟ والإجابة قد تكون : إن من يحكى راو يظهر أمام القارىء ، من حيث هو شخصية مستقلة أو راو ينسحب وراء الأحداث المروية ويصبح غير مرئى للقارىء .

إن التمييز بين هذين الشكلين الأساسيين للحكى مقبول بصفة عامة فى نظرية السرد . وعادة ما تطبق هذه الأزواج من المصطلحات : الحكى الحقيقى والحكى المشهدى (Otto Ludwig) أو التقديم البانورامى والتقديم المشهدى (Lub-bock) أو الإخبار والعرض (Friedman) أو السرد المحكى والتقديم المشهدى (Stanzel) ، بينما يحيط الغموض نسبياً بالمفاهيم المقترحة لصيغة السرد بواسطة راو مشخص . أما المصطلح الذى يشير إلى التقديم المشهدى ، فهو يدمج بين تقنيتين متلازمتين عادة . لكن ينبغى التمييز بينهما نظريا ، التقنية الأولى هى « المشهد المسرح » الذى يتكون من حوار محض ، أى حوار مع توجيهات مسرحية مختصرة ، أو حوار مصحوب بتقرير سردى مركز للغاية ، وهو ما تمثله بوضوح قصة هيمنجواى (القتلة) . أما التقنية الثانية فهى عكس الأحداث القصصية من خلال وعى شخصية فى الرواية دون تعليق الراوى ، وأسمى ذلك بالشخصية العاكسة لتمييزها عن الراوى بوصفه فاعلاً ثانياً للسرد . ويقوم « ستيفن » فى (صورة الفنان فى شبابه) لجويس بهذه الوظيفة .

وأود هنا أن أقدم تمييزاً آخر لهذا الغموض ، إذ يمكن القول إن السرد يتأثر بنوعين من فاعل الحكى : الراوى (سواء كان مشخصا أو غير مشخص) والعاكس ، ويكون هذان معا أول عنصر من عناصر السرد الجوهرية وهى طراز Mode السرد ، وأعنى به كل المتغيرات الممكنة لأشكال الحكى بين قطبى الراوى والعاكس ؛ فالسرد بالمعنى الصحيح للتوسط هو أن يعطى انطباعاً للقارىء أنه يواجه راوياً مشخصاً على عكس التقديم المباشر ، أى انعكاس الواقع القصصى الخيالى على وعى شخصية . وبينما يكون العنصر الجوهرى الأول للطراز السردى نتاجاً لعلاقات مختلفة وتأثيرات متبادلة بين الراوى أو العاكس من ناحية والقارىء من ناحية أخرى ، يقوم العنصر الجوهرى الثانى على العلاقة بين الراوى والشخصيات القصصية ، وهنا ، مرة أخرى ، تختصر تعددية الاحتمالات إلى قطبين : إما أن يوجد الراوى بوصفه شخصية داخل عالم الأحداث القصصية فى الرواية ، أو يوجد خارج هذا الواقع القصصى . وإذا كان الراوى يوجد فى عالم شخصياته نفسه فهو راوى ضمير المتكلم (First Person) حسب المصطلحات التقليدية ، أما إذا كان الراوى يوجد خارج عالم شخصياته فنحن هنا نتعامل مع راوى « ضمير الغائب » (Third Person) حسب المعنى التقليدى .

وقد سبب هذان المصطلحان ، سرد ضمير المتكلم وسرد ضمير الغائب ، كثيرا من الخلط بسبب معيار التمييز وهو

الضمير ، فهو فى حالة سرد ضمير المتكلم يشير إلى الراوى ، ولكنه فى حالة سرد ضمير الغائب يشير إلى شخصية فى السرد ليست هى الراوى ؛ ففى سرد ضمير الغائب كما نرى فى (توم جونز) أو (الجبل السحرى) مثلا ـ هناك « أنـا » الراوى ، وهى ليست ورود ضمير المتكلم فى السرد خارج الحوار ـ وهو أمر حاسم ـ ولكن فى موقع الشخص المشار إليه داخل أو خارج العالم القصصى لشخصيات الرواية أو القصة . وسوف نستخدم مصطلح « الشخص » Person وصفاً مميزاً للعنصر الجوهرى الثانى بسبب إحكامه . والمعيار الجوهرى للعنصر الثانى ـ على أية حال ـ ليس التردد أو التكرار النسبى ـ لضمير « أنا » أو « هو/هى » ، ولكن مسألة تماثل أو عدم تماثل عالمى الوجود اللذين ينتمى إليهما الراوى والشخصيات . فالراوى فى (دافيد كوبر فيلد) هو راوى ضمير المتكلم ، لأنه يوجد فى عالم شخصيات الرواية الأخرى ذاته ، بينما الراوى فى (توم جونز) هو راوى ضمير الغائب أو الراوى ـ المؤلف ، لأنه يوجد خارج العالم الذى يعيش فيه « توم جونز » أو « صوفيا وسترن » أو « ليدى بلستون » . . . ويمثل تماثل أو عدم تماثل عالمى الراوى والشخصيات شروطاً مختلفة أساساً لعملية السرد ودوافعها .

وبينما يركز طراز السرد انتباه القارىء على علاقته بعملية الحكى أو التقديم ، يوجه العنصر الجوهرى الثالث : « المنظور » (Perspective) انتباه القارىء إلى الطريقة التى يدرك بها الواقع القصصى . وطريقة الإدراك هذه تعتمد أساسا على ما إذا كانت وجهة النظر التى توجه السرد تقع داخل القصة : فى البطل أو فى مركز الحركة ؛ أم خارج القصة أو خارج مركز الحركة : فى راوٍ لاينتمى لعالم الشخصيات ، أو مجرد شخص ثانوى ؛ فقد يكون ضمير المتكلم فى دور الملاحظ أو المعاصر للبطل ، وبهذه الطريقة يمكننا التمييز بين المنظور الداخلى والمنظور الخارجى .

ويشمل التقابل بين المنظور الداخلى والمنظور الخارجى مظهراً إضافيا من توسط السرد ، مظهراً يختلف عن العنصرين الآخرين : الشخص والصيغة ، وهو ، تحديدا ، توجيه خيال القارىء بالنسبة لزمان ومكان القصة ، أو بمعنى آخر نظام الترتيبات الزمنية المكانية بالنسبة إلى مركز أو بؤرة الأحداث المروية . فإذا كانت القصة تقدم من الداخل كما هى ، فإن استقبال القارىء سيختلف بالضرورة عما إذا كانت الأحداث تشاهد أو تحكى من الخارج ، ومن ثم ينشأ اختلاف فى طريقة تناول العلاقات المكانية بين الشخصيات والأشياء فى الواقع المعاد تمثيله (المنظورية Perspectivism واللامنظورية aperspectivism) ، كذلك فى الحدود المفروضة على معرفة وخبرة الراوى أو العاكس (الراوى العارف بكل شىء Omniscience ـ وجهة النظر المحدودة (limited point of view والحقيقة أن نظرية السرد ، فى الماضى ، تناولت ما يمكن وصفه بالتقابل بين المنظور الداخلى والخارجى بطرق مختلفة ، فمنذ أكثر من نصف قرن استبق ادوارد سبرانجر (Edward Spranger) العالم السيكولوجى التقابل الذى أطرحه ، وذلك بتمييزه بين المنظور الإخبارى ومنظور الرؤية من الداخل ، وقد جاء بعده إرفين ليبفريد (Ervrin Liebfried) الذى نظر إلى « المنظور » بوصفه أهم عامل فى التمييز بين النصوص الروائية أما المنظور أو ما أطلق عليه هذا المصطلح ، فإنه يقع فى مرتبة ثانية ، فى أعمال بولن Bouillon وتودوروف Todorov وجينيت Cenette ، ذلك بالقياس إلى المكونات الأخرى التى تتوافق مع مفاهيمى عن الطراز والشخص إلى حد بعيد . وثمة توضيح أساسى قد يكون مكانه هنا ، وهو أنه يمكن القيام بتعداد للأنماط Typology أو تصنيف لأشكال السرد ، من وجهة نظر نظرية السرد ، وذلك على أساس ملمح مميز أو ملمحين أو ثلاثة أو أكثر ، ولكن عدد العناصر الجوهرية يؤثر على مجال الجوانب العملية أو التطبيقية لهذه التصنيفات ، فكلما زاد عدد العناصر الجوهرية الداخلة فى مثل هذا التصنيف ضاق الحيز المحدد الذى يمكن أن يقع داخله عمل أدبى معين . ومثل هذه الدقة مزية وعيب فى الوقت ذاته ، وتكمن المزية فى الدقة المتناهية فى التحديد ، الدقة التى يوفرها تعداد الأنماط أو يوفرها تصنيف للأشكال السردية على أساس من عناصر جوهرية متعددة . أما العيب فيكمن فى خطر المزيد من القسر فى محاولة تصنيف عمل أدبى معين نموذجاً بسبب الضيق النسبى لوحدات التصنيف . وقد أثبت الأساس الثلاثى المقترح وجوده من خلال التطبيق ؛ إذ

طبق فى دراسات عديدة لنظرية السرد خلال العشرين سنة الأخيرة كما تذكر دورت كوهن (Dorrit Cohn) .

ولذلك ، يتم التمسك به رغم أن معظم عمليات تعداد الأنماط الخاصة بنظرية السرد إما أحادية الجانب ، مثلما نجد عند هامبرجر (Hamburger) أو فى الأغلب ثنائية كما نجد عند بروكس ووارن (Brooks and Warren) أو عند أندرج (Anderegg)و دوليزل (Dolezel)أو عند جينيت (Genette) .

وقد اقترحت دورت كوهن حذف عنصر المنظور من تعداد الأنماط الذى قامت به ، على أساس أنه يناظر جوهريا من ناحية المضمون عنصر الطراز ، ولكننى لا أستطيع الموافقة على هذا الاقتراح لعدة أسباب ؛ أحدها أن مثل هذا الحذف يمكن أن يحذف مزية مهمة للغاية ، يتمتع بها النظام الذى قمت به فيما يتصل بالأنماط الأحادية أو الثنائية ، وهى أنه يوضح بحسم سمة النظام ، من حيث هو سلسلة متصلة من الأشكال ، بينما السمة الثنائية للنظام الأحادى أو الثنائى تؤدى ، دائما ، إلى اختزال التميز إلى تقابل مباشر بين مجموعة وأخرى . وخاصية النظام ، من حيث هو سلسلة متصلة ، تجد ما يعززها فى تصميم النظام حسب نماذج مثالية ؛ إذ يهدف هذا التصميم إلى الكشف عن إمكانات تمثيلية أكثر مما يهدف إلى التعيين الواضح لوحدات التصنيف السردية . ولعل هذا التحديد الجديد لمصطلح « المنظور » وما أثاره نقد كوهن يثبتا أن عنصر المنظور لايمكن معادلته بعنصر الطراز بأى حال من الأحوال .

وهكذا ، تتكون المواقع السردية من ثلاثة عناصر : الطراز والشخص والمنظور . ويسمح كل عنصر من هذه العناصر بعدد كبير من التحققات التى يمكن تمثيلها بوصفها سلسلة متصلة من الأشكال ، تقع بين قطبى إمكانيتين متقابلتين . وفى الدراسات الحديثة للنقد الأدبى ذات المنحى البنيوى التى استلهمت سوسير (Saussure) و ياكبسون (Jakobson) ، يعتمد وصف هذا النوع من السلاسل المتصلة على مفهوم التعارضات الثنائية (binary Oppositions) . ويعتمد مفهوم التعارضات الثنائية على ميل الإنسان إلى إعادة تشكيل الظواهر المدركة بوصفها عدداً كبيراً من المتغيرات لشكل أساسى واحد . ويختلف كل منها عن الآخر اختلافا طفيفا ، من حيث هى تعارض بين شكلين متميزين . وهذا ما يمكن ملاحظته فى اللغة ، وإن كان ذلك يتم فى المجالات الأخرى للنشاط العقلى التى يكون من الضرورى فيها تصنيف ثروة من الإدراكات فى أدنى حد من الأشكال المختلفة (Variations) .

وإذن ، فالتعارضات الثنائية نظام ملائم لتأسيس نظرية سردية ، حيث تقدم النصوص السردية وفرة هائلة من التحويرات والتنويعات لأشكال أساسية معينة : وهكذا ، فإن كلا من هذه السلاسل المناظرة للعناصر الجوهرية الثلاثة ، يمكن فهمه بوصفه تعارضا ثنائيا . وفيما يلى توضيح التعارضات الثنائية الخاصة بالعناصر الجوهرية التى طرحتها والسلاسل الكلية المناظرة لها :

١ - سلسلة الطراز الشكلية : ثنائية الراوى - اللاراوى (العاكس) .

٢ - سلسلة الشخص الشكلية : ثنائية تعيين - عدم تعيين مجالى وجود الراوى والشخصيات .

٣ - سلسلة المنظور الشكلية : ثنائية المنظور الداخلى - المنظور الخارجى (المنظورية واللامنظورية) .

إن تأسيس المواقع السردية ، على أساس العناصر الجوهرية الثلاثة وما يناظرها من تعارضات ثنائية ، يوسع ويصقل توصيف المواقع السردية : الراوى - ضمير المتكلم والراوى - الشخصية والراوى - المؤلف ، ذلك التوصيف الذى قدمته للمرة الأولى فى الطبعة الأصلية عام ١٩٥٥ من كتابى (المواقع السردية فى الرواية) . ومن الواضح أنه لا يمكن لأى تنظيم للأشكال السردية أن يلبى متطلبات كل من النظرية والتفسير على حد سواء ، أى متطلبات النظام المفهومى والاتساق من جانب ومتطلبات التلاؤم مع النصوص وإمكانية تطبيق التفسير من جانب آخر . والحقيقة أن محاولتى تمثل البحث عن طريق وسط بين نظرية منضبطة ونموذج للتفسير قابل للتطبيق . وقد حاول تشاتمان (Chatman) ممثل الأسلوبية الجديدة البحث عن مثل هذا الطريق الوسط ، فقام بوصف لأشكال التحول السردى الذى يعنى به أشكال التوسط المحولة فى السرد .

وينطلق هو ، أيضا ، من مسألة وجود الراوى مسلماً بوجود درجات مختلفة من وعى القارىء بوجود الراوى ومستفيدا من نظرية أوستن (Austin) عن « فعل الكلام » Speech act .

ويعنى تشاتمان بملمح الخطاب خاصية واحدة للخطاب السردى مثل استخدام ضمير المتكلم المفرد أو استخدام/عدم استخدام التلخيص الزمنى على سبيل المثال . ويؤكد تشاتمان بوضوح أن هذه العناصر السردية قد يجتمع أحدها مع الآخر كيفما اتفق ، ولذلك يمكن بحثها ووصف كل منها على حدة . ويشترك فريدمان (Friedman) وبوث (Booth) مع معظم النقاد الإنجليز والأمريكيين فى وجهة النظر هذه . ويسعى تشاتمان إلى إبرازها بمقابلتها بمنهج تعداد الأنماط (Typology) الذى تم تطبيقه على « المواقع السردية فى الرواية » . وتكشف هذه المقابلة أو المعارضة بجلاء مزايا وعيوب كلا المنهجين .

فالمنهج الوصفى لملامح التحليلُ يسمح بأقرب تناول ممكن للنص ، بينما يمكن لمنهج التحليل الشكلى أن يركز كل تحليله على تضافر الإيديولوجى - الزمنى فى أشكال السرد داخل النص ، فتغدو النتيجة جدولا ذا درجات مختلفة لتواجد الراوى فى السرد . وسيكون مثل هذا الجدول مصدرا هاما للمعلومات اللازمة للتفسير ، ولكن تحليل الملمح لا يمكن أن يكشف عن تناظر عناصرَ سردية مفردة وعن علاقات الاعتماد المتبادل فيما بينها ، أى لا يكشف عن البنية السردية بأوسع معانيها.فهذا المنهج الوصفى القائم على تحليل ملمح معين يمثل تخليا عن أى تطلع فى اتجاه تحليل وتصنيف أشكال أكثر تعقيدا ، وأكثر توافقا ، أو اعتمادا متبادلا . ولذلك ، فمن المرغوب فيه أن يدرك كلا المنهجين ، إذا أمكن ، بوصفهما مدخلين يكمل كل منهما الآخر ، ويركز كل منهما على جوانب مختلفة ؛ فتحليل الملمح يركز على الوصف الدقيق لعناصر سردية مفردة فى خصوصيتها ، بينما تحاول النظرية التصنيفية للسرد توضيح أوجه التناظر والعلاقات بين الظواهر السردية المنفصلة .

وعندما يطرح تشاتمان ، على سبيل المثال ، مقولة أن الكلام والتفكير فى السرد فعلان مختلفان ، فإنه لا يترتب على هذه المقولة المهمة أية نتائج ، لأنه لايوجد إطار ترتيبى يمكن أن ترتبط به فى حدود تحليل الملمح . وعنصر الطراز فى « المواقع السردية » كما أقدمه ، أى مقابلة المُخبر - العاكس ، تقدم أساسا نظريا لوصف صيغتى التقديم بالنسبة للكلام أو الأفكار .

وللتصنيف المنتظم للملامح المفردة نتائجه أيضا بالنسبة لتفسير نصوص سردية ، إذ يدرك تشاتمان عن حق - وهو أحد النقاد الأمريكيين القلائل المحيطين بمفهوم الأسلوب الحر غير المباشر - أن جملة مثل « جلس جون » ليست مجرد وصف لحدث خارجى محض ، ولكنها قد تتضمن درجة من الوعى بهذا الفعل ، خاصة إذا جاءت فى مقاربة الأسلوب الحر غير المباشر . إن إحلال كلمة قعد أو « انجعص » - على سبيل المثال - محل كلمة « جلس » ليس وسيلة فعالة لقياس سيادة المنظور الداخلى أو الخارجى فى هذه الجملة . والأهم من ذلك بكثير هو السياق الأوسع الذى تظهر فيه مثل هذه الجملة ، فإنه إذا هيمن موقع سرد الراوى - المؤلف تصبح الرؤية الخارجية هى المطروحة لتفسير الجملة . أما إذا هيمن موقع سرد الراوى - الشخصية ، فمن الممكن كذلك تفسير هذه الجملة على أنها وصف لتجربة داخلية .

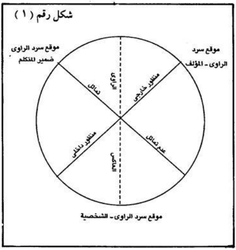
خلاصة القول أن تحليل الملمح يتطلب إطار نظرية شاملة لترتيب العناصر . وأخيرا ، فإنى أود الإشارة إلى أن ما يبدو سوء فهم من جانب تشاتمان قد يرجع إلى عدم دقة الصياغة فى الطبعة الأصلية من (المواقع السردية فى الرواية) مما له أهمية هنا ، فيما يتصل بإعادة تعريف المواقع السردية . فتشاتمان يفترض أن العناصر الثلاثة المكونة للمواقع السردية هى الشخص والطراز ووجود الراوى فى العالم القصصى . وفى الحقيقة أن مصطلح « الشخص » ومصطلح « تماثل مجال الوجود » مصطلحان مختلفان لعنصر واحد . وعنصر المنظور هو العنصر المفتقد فى قائمة تشاتمان . أما نظريتى فتتميز بأنها تعرض نظاما ثلاثيا يدخل فى حسابه كل عنصر من العناصر الثلاثة بالطريقة نفسها ؛ ففى كل من المواقع السردية الثلاثة يسود عنصر ما (أو القطب المرتبط بها من التعارض الثنائى) على ما سواه :

موقع سرد الراوى . المؤلف - سيادة المنظور الخارجى اللامنظور .

موقع سرد الراوى ـ ضمير المتكلم ـ سيادة تماثل عالمى الراوى والشخصية .

موقع سرد الراوى ـ الشخصية ـ سيادة طراز العاكس .

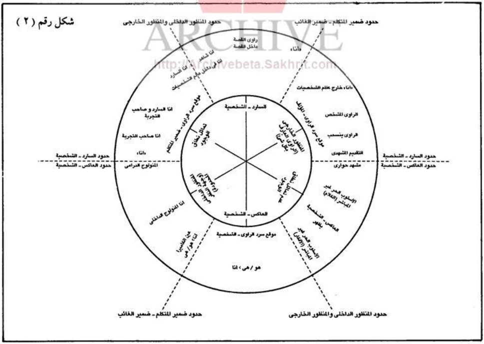
واذا كانت المواقع السردية مرتبة بشكل تصنيفى فى دائرة حسب التناظرات الموجودة بينها ، فإن محور التعارض الخاص بالمواقع السردية يقطع الدائرة عند فواصل متساوية . ويوضح الشكل التالى تنظيم المواقع السردية وعلاقاتها بأقطاب محاور التعارض ، فهو يظهر هيمنة عنصر معارض . إلى جانب مشاركة العناصر المتعارضة المتماسة التى تمارس تأثيرا ثانويا على الموقع السردى . شكل رقم (١)



شكل رقم (١)

وهكذا نستطيع أن نميز ـ أولا ـ سرد الراوى ـ الشخصية بسيادة العاكس ـ الشخصية ، ونميزه ـ ثانيا ـ بالمنظور الداخلى من جانب وعدم تماثل مجال الوجود لكل من ضمير الغائب والشخصية ـ العاكس من جانب آخر .

وأنتقل إلى ترتيب المواقع السردية، كما تظهر فى دائرة تعداد الأنماط التالية : شكل رقم (٢)



شكل رقم (٢)

وكما أسلفت ، تقع النقاط المناظرة للنماذج المثالية للمواقع السردية الثلاثة على أحد أقطاب المحاور الثلاثة لدائرة تعداد الأنماط (الدائرة الطبولوجية) التى تمثل التعارضات الثلاثة .

وتبرز عدة مزايا للترتيب الثلاثى لهذا النظام ، بالمقارنة بنظام ثنائى بسيط أو أحادى بسيط ، ومن هذه المزايا مايلى :

يتحدد كل موقع سردى بثلاثة عناصر جوهرية : الشخص ، المنظور ، الطراز ، فيتحدد المفهوم بشكل أكثر شمولا وفق نظرية تشمل كل الأنواع .

يسمح البناء الثلاثى لتعداد الأنماط بتنظيمها فى دائرة ، حيث يكشف الشكل الدائرى عن الطبيعة المغلقة للنظام أو تماسكه من جانب ، وسمته الجدلية من جانب آخر . أما العناصر الثانوية لكل موقع سردى يرتبط بتعليق وانحلال التعارض الذى يحدد الموقعين الآخرين ، ففى موقع سرد الراوى - ضمير المتكلم على سبيل المثال - يعلق التضاد فى الطراز وفى المنظور ما بين موقع سرد الراوى - المؤلف وموقع سرد الراوى - الشخصية .

يسمح تنظيم المواقع السردية فى دائرة تعداد الأنماط برسم كل موضع بكل الأشكال الممكنة وتحوير الأنماط الرئيسية ، ولذلك يمكن اعتبار دائرة النمط سلسلة متصلة من البداية إلى النهاية ؛ هذه السلسلة المتصلة تتضمن عددا لامتناهيا من الأشكال المختلفة للأنماط الأصلية وتحويراتها .

تربط الدائرة الطبولوجية الأنماط المثالية ، أو الثابت فى الوضع التاريخى ، أى تربط المواقع السردية الثلاثة بأشكال السرد التاريخية التى يمكن وصفها بأنها تحويرات للأنماط الأصلية .

ومن المناسب ، هنا ، أن نعيد تأكيد أن الأنماط المثالية ليست مخططات أدبية ، يمكن للمؤلفين الحصول على جوائز من النقاد فى حالة تحقيقها ، فإن وظيفتها النقدية فى تحليل المواقع السردية يمكن مقارنتها بمقياس ثلاثى الزوايا لنقاط المسح التى يمكن بواسطتها رسم المنظر السردى بظواهره وأشكاله المتنوعة الوفيرة .

وقد انطلق النقد السابق للمواقع السردية من فرضية أن الأنماط الأصلية « وصفات » معيارية ، أو على الأقل - حاصل رسم تخطيطى للإمكانات السردية ، يتكون من ثلاث وحدات تصنيفية . وقد أثير هذا الاعتراض على نحو أقل فى السنوات الأخيرة ، ولكنى أقرر ، مرة أخرى ، أن الهدف من تصنيف الأنماط ليس تقييد التعدد فى الإمكانات السردية وإنما - على العكس - جعلها مرئية .

توجد أكثر من علاقة كاشفة بين الأنماط المثالية للمواقع السردية ، بوصفها ثوابت ، وبين أشكال السرد التاريخية كما سجلها تاريخ الرواية والقصة القصيرة ، وكذلك بين ستة مواقع سردية يمكن أن تقوم على الأقطاب الستة للتعارضات الثلاثة تحقق ثلاثة فقط . هذه المواقع الثلاثة هى التى تطورت فى مجرى تاريخ الرواية . ومن مزايا هذا المنهج أنه يمكننا من تصنيف الغالبية العظمى من الأعمال فى أحد هذه الأنماط ، ومن ثم تبقى روايات قليلة تقع بالقرب من المواضع غير المتحققة ، لكن الممكنة تاريخيا . إن القرار الذى اتخذ لصالح الكثرة الغالبة من الروايات التى تمثل هذه الأشكال النمطية التى تطورت تاريخيا يمكن مراجعته فى أى وقت ، إذا تطلب ذلك التطور المستقبلى للرواية ، فمثل هذه المراجعة لتصنيف الأنماط قد تصبح ضرورية إذا غلبت اتجاهات معينة للتقديم كتلك التى ظهرت بعد جويس على نحو استثنائى . وأحد أمثلة هذه الاتجاهات تأدية المنظور الداخلى من خلال المونولوج الداخلى ، كما فى ثلاثية بيكت (Beckett) . ومن الممكن أن يكتسب المونولوج الداخلى مرتبة موقع لسرد مهم فى العقود التالية ، هذا الموقع للسرد يقع بالضرورة على قطب المنظور الداخلى لمحور المنظور .

إن رسم دائرة تصنيف الأنماط يكشف عن علاقة وثيقة بين نظام المواقع السردية وتاريخ الرواية والقصة القصيرة ، فإذا أدخلنا - على سبيل المثال - كل الروايات التى سجلها تاريخ الرواية فى أماكنها المناسبة فى دائرة التصنيف حسب ترتيب زمنى ، وجدنا ، حتى وقت قصير ، أن بعض أجزاء دائرة التصنيف قد أصبحت مشغولة إلى ما بعد منعطف هذا القرن ، خاصة الأجزاء أو القطاعات التى هى فى مواقع سرد

الراوى ـ ضمير المتكلم وسرد الراوى ـ المؤلف ، بينما لم يأخذ القطاع الذى يمثل سرد الراوى ـ الشخصية فى الامتلاء حتى منعطف هذا القرن ، بدأ ذلك ببطء أولا ، ثم بسرعة أكبر بعد جويس . وكما ذكرت من قبل ، فإن هذا الاتجاه مستمر فى معظم التطورات الأخيرة التى تمثلها أعمال بيكت والرواية الجديدة وأعمال الأمريكيين بارث (Barth) وبينشون (Pynchon) وفونجت (Vonegut) وغيرهم . ويبدو هذا الاتجاه ، فى ضوء رسم دائرة التصنيف ، بيانا لبنية الرواية التى تتشكل وتتحقق بالتدريج ، على نحو ما يظهر من التطورات التاريخية . ولن يظهر هذا التناظر بين النظام العام وشكل تاريخى بعينه دون الأداة المعرفية لتصنيف الأنماط ، ودون نظام العلاقات المتبادلة بين أشكال السرد المفردة التى يكشف عنها هذا التصنيف .

وأخيراً ، فإن رسم دائرة التصنيف يقدم ، بالمثل ، منهجاً لتعديل نظرية المعايير والانحراف ، وذلك بسبب ترتيب عناصر التحول فى قصة معينة فى دائرة التصنيف ، فالانحراف من نمط إلى آخر يتجاوب ويتزامن مع الاتجاه إلى نمط آخر فى المواقع السردية .

مفهوم الرؤية السردية
فى الخطاب الروائى
بين الائتلاف والاختلاف

عبد العالى بو طيب

(تعتبر « الرؤية السردية » من المفاهيم الأكثر أهمية فى الدراسات السردية ، لأننا لا ندرك المتن الحكائى إدراكا مباشرا وأوليا كما فى المسرح مثلا ، وإنما من خلال إدراك سابق له هو إدراك السارد . الذى يتغير بدوره بتغير تموضعاته ، واختلاف أنواع العلاقات التى يقيمها مع شخصيات عالمه التخييلى . مما يكون له دون شك انعكاسات بالغة على شكل تلقينا له ، باعتباره تلقيا من الدرجة الثانية .

والمقالة الحالية تحاول إلقاء الضوء على أهم التطورات التى مر بها هذا المفهوم عبر رحلته الطويلة قبل أن يستقر على تصوره الراهن) .

إن الطبيعة الاستعراضية المميزة للنص الحكائى ، والمتمثلة فى نقل وقائع متنه وتقديمها فى قالب لغوى - شفاهى أو كتابى - من قبل شخصية أو مجموعة من الشخصيات ، محددة بعينها ، ستوجب حضور هيئة تلفظية تحول عجز الحوادث فى التعبير عن نفسها بنفسها ، من جهة ، وتشبع بالتالى نهم المتلقى بوصفه طرفا ضروريا للفعل السردى فى الاطلاع عليها من جهة أخرى . إنها شخصية السارد - (Le Narrateur) « هذا - الكائن - الذى يمثل صوته محور الرواية ، إذ يمكن ألا نسمع صوت المؤلف إطلاقا ، ولا صوت الشخصيات ، ولكن بدون سارد لا توجد رواية »[1] . إنه الشخصية الروائية التى بدونها سيبقى الخطاب السردى « فى حالة احتمال »[2] ولن يتحول لحقيقة ، ما دمنا لا نستطيع تصور حكاية بدون سارد .

وبالمناسبة ، ينبغى ألا نخلط بأى حال من الأحوال بينه وبين الكاتب : « فالسارد ليس أبدا الكاتب . . ولكنه دور مخلوق ومتبنى من طرف الكاتب » . أو لنقل بتعبير آخر إن : « السارد شخصية من خيال مسخ فيها الكاتب »[3] ، فهو شخصية متخيلة أو - كائن من ورق - شأنه فى ذلك شأن باقى الشخصيات الروائية الأخرى ، يتوسل بها المؤلف ، وهو

يؤسس عالمه الحكائى لتنوب عنه فى سرد المحكى ، وتمرير خطابه الإيديولوجى ، وأيضا ممارسة لعبة الإيهام بواقعية ما يروى ، إذا كان الخطاب يندرج فى هذا الاتجاه ، كما يتضح ذلك من الرسم التالى(٤) :

(Le Narrateur) السارد = شخصية ١

↓

شخصية ٢ (Personnage)	**شخصية ٣ (Personnage)**
(مرسلة ـ عارفة) ← موضوع ـ معرفة ← متلقية ـ غير عارفة	

↓

(Le Narrataire) المسرود له ـ شخصية ٤

ومادام هذا الخطاب كباقى أنواع الخطابات الأخرى ، فى حاجة أيضا لمخاطب يتلقاه ويستفيد منه : « كل كلام هو أولا حوار ، أى أنه لا يمكن أن يصدر عن شخصية منفردة ، وكل كلام مسموع يفرض وجود شخصية متكلم ومخاطب »(٥) وبدونه يفقد السرد معناه ، ويتحول لهذيان لا مبرر له ، الشىء الذى دفع البعض للقول : « فلولا المتلقى لما كان هناك سرد »(٦) وهو ما يفسر حرص الرواة على أن يكون سردهم دائما استجابة وتلبية لدعوة صادرة عن المسرود له ، إن لم نقل إنه يتأسس عليه فى بعض الأحيان ، كما هو الشأن فى حكاية ـ ألف ليلة وليلة ـ « يراجع بخصوص هذه المسألة ما قاله ج . برنس G. Prince فى مقاله القيم المعنون بـ (مدخل لدراسة المسرود لـه) (Introduction a l'étude du narrataire)(٧) ـ باعتباره (أى المسرود له Le narrataire) هيئة تلفظية تنبعث مع الهيئة الأولى ـ السارد (Le narrateur) ـ وتلازمها ملازمة الظل لصاحبه ، لا تفارقها مادام حديث الأنا ، هو فى العمق خطاب للأنت . ولو كان هذا الأنت ، هو أنا المتكلم ذاته ، كما يحصل فى المونولوجات مثلا : « لكن مباشرة ، وبمجرد ما يعلن المتكلم عن نفسه ويتسلم مقاليد اللغة ، فإنه يغرس الآخر أمامه ، كيفما كانت درجة الحضور التى يمنحها لهذا الآخر . إن كل تلفظ هو ، صراحة أو ضمناً ، خطاب يستوجب مخاطبا »(٨) . وهو ما يسمح لنا بالقول بأن كل سرد لا يستوجب فقط ساردا ، ولكن أيضا مسرودا له ، إلا أنه بالرغم مما لهذه الشخصية المتخيلة الأخيرة من أهمية فى صنع الخطاب السردى ، فإن الاهتمام بها مع ذلك ظل محدودا وضئيلا ، إذا ما قورن بحجم الدراسات التى خصت بها شخصية السارد ، وهكذا و : « منذ هنرى جيمس ، ونورمان فريدمان ، إلى واين وبوث ، فتزفيتان تودوروف ، كثيرون هم النقاد الذين اهتموا بفحص مختلف تجليات السارد فى التخييل ، سواء أكان نظما أم نثرا . . وعلى العكس قليلون هم الذين اهتموا بالمسرود له . . كل هذا رغما عن الفائدة الحيوية الجمة المثارة عنه فى المقالات الجميلة لكل من بنفنيست Bénvéniste وياكبسون Jakobson »(٩) . مما أدى لإحداث خلط واضح بينه وبين مفاهيم أخرى ، قد يلتقى معها بفعل الصدفة المحققة للاستثناء الشاذ عن القاعدة ، كالقارىء ، والقارىء المحتمل ، والقارىء المثالى ، إلى غير ذلك من المفاهيم التى أشار إليها ج . برنس فى مقاله السالف الذكر ، وبناء عليه يمكننا القول بأن إضفاء الصبغة الحكائية على نص من النصوص ، عملية مشروطة أساسا بتوفره على العناصر الثلاثة الرئيسية الضرورية لكل خطاب ، وهى السارد أو المرسل ، والمسرود له أو المتلقى ، والمتن الحكائى أو الرسالة :

سارد	متن حكائى	مسرود له
(Narrateur) ---------	fable/ histoire	--------- (Narrataire)
(Destinateur) ---------	(Message)	--------- (Destinataire)

إن المتن الحكائى عبارة عن مادة خام طيعة فى يد السارد ، وقابلة لأن تصاغ بما لا حصر له ولا عد من الأشكال التعبيرية ، وفقا لرغبته وتمشيا والاستراتيجية المتبناة من قِبله نحو المسرود له ، الأمر الذى دفع الكثير من المنظرين لأن يولوا هذه المسألة كبير عنايتهم واهتمامهم ، محاولين الإحاطة بها من جميع جوانبها ، سواء من حيث علاقة السارد بالشخصيات ، أو من حيث العلاقة التى يقيمها بمتنه الحكائى أو بمخاطبه . . إلخ .

ويمكن اعتبار مفهوم ـ وجهة النظر (Point de vue) ـ مقابلا للمصطلح الإنجليزى ـ (Point of view) ـ من أبرز قضايا النقد الروائى التى كثر حولها النقاش وتشعب بتعدد النقاد واختلاف المدارس ، خصوصا بعدما اكد الروائى والناقد

الإنجليزي المعروف هنري جيمس أهميته أواخر القرن التاسع عشر : « لعب مفهوم وجهة النظر دورا كبيرا في النظرية ، كما في التطبيقات الأدبية ، في الدول الأنجلوساكسونية منذ هنري جيمس Henri James ، فكما أن الرسام يعرض علينا الأشياء لرؤيتها ـ من منظور ما ـ فإن الروائي يعرضها من وجهة نظر معينة ، يجب على بلاغة الخطاب السردي أن تدخلها في الاعتبار »[١٠] . إلا أن هذا التراكم الكمي في الدراسات المنجزة حول هذه النقطة ، لم يواكبه ـ مع الأسف الشديد ـ الوضوح والعمق المطلوبان ، بحيث كثيرا ما كنا نجد أصحابها يقعون في خطأ أو لبس ، نتيجة طبيعية لغياب الوضوح الذي كانوا ينطلقون منه ، وهو ما نبه إليه أحد النقاد المعاصرين بقوله : «إلا أن أغلبية الأعمال النظرية المنجزة عن هذا الموضوع ـ والتي هي أساسا عبارة عن تصنيفات تشكو في اعتقادي من خلط فظ بين ما أسميه هنا الصيغة والصوت (Mode et Voix) أي بين السؤال المتعلق بمن هي الشخصية التي توجه بوجهة نظرها المنظور السردي ؟ ، من ناحية وسؤال من صنف آخر بخصوص من السارد ؟ ، من ناحية أخرى . أو لكي نختصر الحديث ، بين السؤال عمن يرى ؟ والسؤال عمن يتكلم ؟ »[١١] .

ولعل ما ساعد على ذلك صعوبة المصطلح وتشعبه ، وما دخله من ضبابية وسوء فهم عند استعماله من قبل المهتمين ، فهو مائع ، وغير محدد لدرجة يوحي معها بما لا حصر له من الأشياء والمفاهيم . و« وجهة النظر » مصطلح ذو دلالات متعددة منها :

١ ـ أنه قد يعني فلسفة الروائي أو موقفه الاجتماعي أو السياسي أو غير ذلك .

٢ ـ وقد يعني في أبسط صوره في مجال النقد الروائي ، « العلاقة بين المؤلف والراوي وموضوع الرواية »[١٢] . وهو ما نرمي إليه هنا ، وإن كان من الصعب ـ أحيانا ـ الفصل بين فلسفة الروائي وما اختاره من أساليب فنية . ولإبراز بعض مظاهر هذا الخلط ، سنعمل على استعراض نماذج من تصنيفات وآراء بعض هؤلاء المنظرين بخصوص هذه النقطة ، بنوع من التسلسل التاريخي ، كما أوردها ج . جنيت في كتابه (وجوه III) قبل أن ننتقل بعد ذلك لإعطاء التصور النهائي الذي استقر عليه هذا المصطلح حاليا ولمختلف أشكال تجلياته على مستوى النصوص الحكائية .

وهكذا ، نجد الناقدين كلينث بروكس وروبير بين وارين Cleanth Brooks et Robert Penn Warren يقترحان سنة ١٩٤٣ نمذجة من أربعة أقسام لما اصطلحا عليه آنذاك (foyer narratif) (Focus of Narration) بوصفه مقابلا لمصطلح وجهة النظر الحالي (Point de vue) وهذه النمذجة على الشكل التالي :

	أحداث محللة من الداخل	أحداث محللة من الخارج
سارد حاضر بوصفه شخصية في العمل .	(١) البطل يحكي حكايته .	(٢) شاهد يحكي حكاية البطل .
سارد غائب بوصفه شخصية عن العمل	(٤) المؤلف المحلل أو الكلي المعرفة يحكي الحكاية .	(٣) المؤلف يحكي الحكاية من الخارج .

ويعلق ج . جنيت على هذه النمذجة قائلا بأن المحور العمودي (داخلي ـ خارجي) وحده يرتبط بوجهة النظر ، بينما المحور الأفقي (الحضور ـ الغياب) يخص في نظره مشكل الصوت في الرواية (la voix) . أو هوية السارد كما يطرحها ج . جنيت ، دون أن تكون له أية علاقة بموضوعنا ، مما يمكننا من القول بأن لا فرق بين الخانة رقم ١ ورقم ٤ . ولا بين الخانة رقم ٢ ورقم ٣ ؟

وفي سنة ١٩٥٥ ميز الناقد الألماني ف . ك . ستانزيل .F. K Stanzel ـ بين ثلاثة أصناف من الوضعيات السردية الروائية وهي :

١ ـ وضعية المؤلف الكلي المعرفة ، أو ما أسماه بالألمانية : (L'auktorial erzählsituation) .

٢ ـ وضعية السارد المشارك في العمل الروائي ، أو ما أسماه بـ (L'icherzählsituation) .

٣ ـ وأخيرا وضعية المحكي المسرود بضمير الغائب . أو ما أسماه بـ (La personale erzählsituation)

وهنا أيضا ، يلاحظ ج . جنيت خلطا واضحا بين شخصيتي المتكلم والروائي (qui voit et qui parle) مما دفع هذا المنظر للتمييز بين الحالتين ـ الثانية والثالثة ـ لاختلاف بينهما على مستوى وجهة النظر .

وفي السنة نفسها أي ١٩٥٥ ، قدم الناقد نورمان فريدمان (Norman Fredman) ـ تصنيفا أكثر تعقيدا مكونا من ثماني حالات موزعة لأربع مجموعات على النحو التالي :

أ ـ السرد الكلي المعرفة .	بتدخل من الكاتب .
	بحياد من الكاتب .
ب ـ السرد بضمير المتكلم	أنا ـ الشاهد .
	أنا ـ البطل أو الشخصية الرئيسية .
جـ ـ السرد الكلي المعرفة .	السرد الكلي المعرفة الانتقائي .
	السرد الكلي المعرفة التعددي .
د ـ سرد موضوعي محض .	الطريقة الدرامية ـ وهي افتراضية ويصعب تمييزها عن الثانية .
	طريقة الكاميرا، وهي عبارة عن محض تسجيل دون اختيار ولا تنظيم .

وهكذا نلاحظ أن الانتقال يتم بشكل تدريجي من وجهة نظر المؤلف الذاتية في الصنف الأول ، إلى ما يمكن اعتباره الطريقة الموضوعية المحايدة في السرد ، كما في الصنف الأخير ، حيث تقدم المادة دون تدخل من المؤلف ، كما لو كانت تنعكس على عدسة الكاميرا ، مرورا بالحالات الوسطية التي يعتمد فيها المؤلف على وعي شخصية أو مجموعة من الشخصيات في تقديم متنه الحكائي ، مع الإشارة إلى أن الحالة الثالثة والرابعة ، كما يؤكد ذلك ج . جنيت ، ليس لهما ما يميزهما عن الحالات الأخرى ، غير أنهما تسردان بضمير المتكلم ، إضافة إلى أن التمييز بين الحالتين ١ ، ٢ يقوم على أساس الصوت لا وجهة النظر . الخلط نفسه ، اللاإرادي طبعا ، وقع فيه واين بوث Wayne Booth ، سنة ١٩٦١ . حين عنون مقالته المتعلقة بمشاكل الصوت بـ (المسافة ووجهة النظر Distance et Point de vue) والتي يميز فيها بين . المؤلف الضمني (L'auteur implicite) ـ وبين (Le Narrateur) السارد المقدم وغير المقدم ـ المصرح به وغير المصرح به -Le narrateur repre) sente ou non representé) كما يميز في الوقت نفسه بين السارد الجدير بالثقة وغير الجدير بها narrateur digne ou) indigne de confiance) دون أن يذكر لنا الفرق بين الصنف الأول والثاني ، أما الصنف الثالث عند بوث فهو ذاك الذي يكون فيه السارد شخصية تعلن عن نفسها في الرواية بأشكال مختلفة ، وهو قابل لينقسم بدوره لأصناف فرعية ، وهي :

١ ـ الراوي الملاحظ أو الراصد : (Observateur) .
٢ ـ الراوي المشارك في الأحداث : -Narrateur) personnage)
٣ ـ الراوي العاكس للأحداث : Le narrateur) reflécteur)

ويلاحظ أن هذا التصنيف ينطلق ، كما هو واضح ، من معيار المسافة الفاصلة بين المؤلف والقارىء وشخصيات الرواية ، مما يجعله أقرب لدراسة مشاكل الصوت منه لوجهة النظر .

وأخيرا وفي سنة ١٩٦٢ ، أخذ الناقد برتيل رومبير Bartil Romberg تصنيف ستانزيل Stanzel ـ فأكمله بإضافة حالة رابعة ، هي المحكي الموضوعي التي تقابل الحالة السابعة من تصنيف فريدمان ، وهكذا أصبح لدينا تصنيف رباعي يتكون من :

١ ـ محكي ذو مؤلف كلي المعرفة : Rècit a auteur) omnicient) .
٢ ـ محكي ذو وجهة نظر : (Rècit a point de vue) .
٣ ـ محكي موضوعي : (Rècit objectif) .

٤ ـ محكى بضمير المتكلم : (Récit a la premiére personne) .

وهو ما يعكس شذوذ الحالة الرابعة عن معيار تصنيف الحالات الثلاث الأولى .

إلى جانب هذه الدراسات ، توجد دراسات أخرى معاصرة ، يمكن اعتبارها أسلم من السابقة ، سواء من حيث الوضوح ، أو من حيث ضبط المفاهيم ومن جملتها تلك التى قام بها كل من جون بويون J. Pouillon فى كتابه (الزمن والرواية Temps et Roman) وت . تودوروف T. Todorov فى (مقولات المحكى الأدبى Les Catègories du récit littéraire) وكذا ج . جنيت G. Genette فى كتابه (وجوه Figures III- III) .

وهكذا ، فإذا كنا بوصفنا قراء لا ندرك المتن الحكائى إدراكا مباشرا وأوليا ، كما سبقت الإشارة لذلك ، إلا من خلال إدراك سابق له هو إدراك السارد ، الذى يتغير بدوره بتغير تموضعاته واختلاف أنواع العلاقات التى يقيمها مع شخصيات عالمه التخييلى ، مما يكون له دون شك انعكاسات واضحة على شكل تلقينا له، وبالتالى قراءتنا له ، ذلك أن هذه النظرة (Regard) أو « الطريقة التى يتم بها إدراك الحكاية من قبل السارد »[١٥] . وإن شئنا الدقة أكثر ، هذا « المظهر الذى يعكس العلاقة بين ضمير (هو) فى الحكاية ، وضمير (أنا) فى الخطاب ، أى بين الشخصية والسارد »[١٦] هو ما يرمى إليه النقاد من وجهة النظر ، بالرغم من اختلاف مصطلحاتهم وتنوعها . وقد حصر ج . بويون J. Pouillon مختلف أشكال تمظهر هذه الرؤى فى ثلاث ، نعرضها نقلا عن مقال تودوروف السابق ، مع ملاحظة بسيطة ، وهى أن المسألة تتخذ على المستوى العملى التطبيقى ، مظهرا آخر مغايرا ؛ وأكثر تعقيدا ، مما ستبدو عليه فى المستوى النظرى ، الذى يسعى دائما ليكون واضحا وبسيطا « لأن التجربة الروائية علمتنا ذلك ، فليس هناك نماذج لوجهات النظر مرسومة على أساس شكل واحد . ومدعمة بانسجام خالص . ولكن ، لكى نتجنب أن ننساق بعيدا ، يجب علينا أن نتصرف هنا بالطريقة الأكثر تبسيطية »[١٧] .

وهذه الرؤى هى :

١ ـ الرؤية من الخلف (Vision par Derriére)[١٨] :

وتستخدم عادة فى الروايات الكلاسيكية ـ بلزاك ، فلوبير . ويتميز السارد فيها بكونه يعرف كل شىء عن شخصيات عالمه ، بما فى ذلك أعماقها النفسية ، مخترقا جميع الحواجز كيفما كانت طبيعتها . كأن ينتقل فى الزمان والمكان دون صعوبة ، ويرفع أسقف المنازل ليرى ما بداخلها وما فى خارجها ، أو يشق قلوب الشخصيات ويغوص فيها ليتعرف على أخفى الدوافع وأعمق الخلجات . تستوى عنده فى ذلك جميع الشخصيات على اختلاف مستوياتها ، إنها بالنسبة له كتاب يطالعه كما يشاء ، كل هذا كى يزودنا بتفاصيل عالم يهيمن عليه بشكل تام ، وكأنه إله ، ويفترض أن تحكى الروايات التى من هذا النوع بضمير الغائب . ويرمز تودوروف لهذه الرؤية بالمعادلة (سارد > شخصية)[١٩] . أى أن السارد أكثر معرفة من الشخصية ، وقد تعرضت هذه النظرة للطعن من طرف بعض النقاد لما لها من انعكاسات سلبية على تماسك العمل الروائى ووحدته ، فهذا هنرى جيمس يقول معلقا عليها : « إن هذا القص أدى إلى التفكك وعدم التناسق ، حيث إن الانتقال المفاجىء من مكان إلى مكان ، أو من زمان إلى زمان ، أو من شخصية إلى شخصية ، دون مبرر بل دون الانطلاق من بؤرة قصصية محددة تكون نتيجته التشتت وعدم الترابط العضوى بين المقاطع المختلفة فى الرواية ، ولذلك نادى بضرورة اختيار بؤرة مركزية ، تشع منها المادة القصصية أو تنعكس عليها »[٢٠] .

٢ ـ الرؤية ـ مع (Vision- avec)[٢١] .

وهى رؤية سردية كثيرة الاستعمال ، خصوصا فى الموجة الجديدة للكتابة الروائية ، حيث يعرض العالم التخييلى من منظور ذاتى داخلى لشخصية روائية بعينها ، دون أن يكون له وجود موضوعى محايد خارج وعيها ، ولعل هذا ما جعل الناقدة البلجيكية فرانسواز فان روسم كيون Francoise van Ros-sum Gyom تسميها بالواقعية الفينومينولوجية ـ الظاهراتية ـ[٢٢] "Rèalisme phénoménologique" . إن السارد هنا بالرغم من كونه قد يعرف أكثر مما تعرفه الشخصيات ، إلا أنه مع ذلك لا يقدم لنا أى تفسير للأحداث قبل أن تصل الشخصيات ذاتها إليه ، ويمكن أن نميز هنا شكلا

فرعيا يتم الحكى فيه بضمير المتكلم ، وبذلك تتطابق شخصية السارد بالشخصية الروائية ، دون أن يؤثر ذلك على طبيعة العمل الروائى ويحوله لأوتوبيوجرافية . لأن ذلك متوقف أساسا على نوعية التعاقد المبرم بين الكاتب والقارىء ، أهو تعاقد أوتوبيوجرافى أم روائى ؟ ـ(٢٣) ، كما يشير لذلك فيليب لوجون Ph. le Jeune . ولا علاقة له إطلاقا بنوعية الضمير المستعمل فى السرد ، وهكذا يمكن أن يتحول الحكى بعد ذلك لضمير الغائب دون أن يفقد القارىء الانطباع السابق المتعلق بكون الراوى شخصية مشاركة فى الرواية ، ويمثل تودوروف لهذه الرؤية بالمعادلة (سارد = شخصية)(٢٤) بوصفها دليلا على التساوى الحاصل فيها من حيث المعرفة بين السارد والشخصية ، على عكس الرؤية السابقة .

٣ ـ الرؤية من الخارج (Vision du dehors)(٢٥) :

وهى نادرة الاستعمال بالمقارنة للسابقتين ، وفيها يكون السارد أقل معرفة من أى شخصية ، (السارد < الشخصية)(٢٦) . وهو بذلك لا يمكنه إلا أن يصف ما يرى ويسمع دون أن يتجاوز ذلك لما هو أبعد ، كالحديث عن وعى الشخصيات مثلا ، إن الأمر هنا لا يعدو أن يكون مجرد مسألة تقنية متواضع عليها ، لأننا إذا ما افترضنا جهلا كاملا للراوى بكل شىء ، فهذا يعنى أن الرواية لن يكون لها أى معنى وتصبح غير مفهومة .

وإذا كان ج . بويون قد توقف عند الحالات الثلاث السابقة ، فإن تودوروف اعتبرها ناقصة فعمل على إتمامها بإضافة حالة رابعة متفرعة عن الرؤية الثانية يسميها (Vision Stéréoscopique) ـ الرؤية المجسمة)(٢٧) التى نتابع فيها الحدث الواحد مرويا من قبل شخصيات عديدة ، مما يمكننا من تكوين صورة شاملة ومتكاملة عنه .

وإذا ما انتقلنا لجيرار جنيت ، فإن أول ما سنلاحظه هو استبعاده لمصطلحى (الرؤية Vision) و(وجهة النظر Point de vue) لما لهما فى اعتقاده ، من طابع ـ بصرى ـ (Visuel) ـ واستبدالهما بمصطلح ـ التبئير "La Focalisation" الذى استلهمه من مصطلح الناقدين بروكس وارين (Focus of Narration) وهكذا يطلق مصطلح محكى غير مبأر أو تبئير فى درجة الصفر (-Récit non- focalisé ou focalisation zéro) بوصفه مقابلا لمصطلحى بويون وتودوروف . الرؤية من الخلف ، والسارد > الشخصية .

بينما يسمى الرؤية ـ مع ، التى يكون فيها السارد = الشخصية من حيث المعرفة ، بالمحكى ذى التبئير الداخلى ـ "le récit a focalısatıon ınterne" ـ وتجدر الإشارة بالمناسبة إلى أن مسألة التمييز بين هذا الصنف من التبئير والتبئير ـ الخارجى لا علاقة له إطلاقا بنوعية الضمير المستعمل فى الحكى ـ متكلم أو غائب ـ ، لأنه قد لا يعود بالضرورة على الذات المدركة ، أى الشخصية ، بقدر ما يعود على الذات المتكلمة أى السارد ؛ « فاستعمال ـ ضمير المتكلم ـ خلافا لما يقال بأنه يطابق بين شخص السارد والبطل ، لا يوجه إطلاقا تبئير المحكى فى البطل »(٢٨) أو كما قال تودوروف : « المحكى بضمير المتكلم لا يبرز صورة سارده ، بل يجعلها أكثر إضمارا »(٢٩) . وفى مقابل هذا يرى ج . جنيت أن المعيار السليم لبلوغ ذلك ، يكمن فى الفرق الموجود بين ما أسماه رولان بارت R. Barthes فى مقالته (مدخل للتحليل البنيوى للمحكى) « بالصيغة الشخصية أو الذاتية والصيغة اللاشخصية أو اللاذاتية mode personnel et a personne »(٣٠) بغض النظر عن نوعية الضمير المستعمل . وهكذا ، فالصيغة الأولى ـ الشخصية ـ يمكن تعرفها من خلال عملية إعادة كتابة المقطع بضمير المتكلم ، إن لم يكن مسندا إليه أصلا ، فإذا لم يتطلب منا ذلك سوى استبدال ضمير بضمير ، مع الإبقاء على صيغته التركيبية الأصلية على ما كانت عليه ؛ كما فى المثال التالى : « رأى شخصا مسنا فى صحة جيدة » نحولها لضمير المتكلم فنقول : « أرى شخصا مسنا فى صحة جيدة » فلاشىء تغير سوى الضمير . تأكدنا أننا أمام مقطع مبأر داخليا ، بالرغم من إسناده لضمير الغائب ، لأن صيغته شخصية ، ولا تتطلب أكثر من استبدال ضمير بضمير ، أما فى الصيغة غير الشخصية ، كأن نقول مثلا عن فلاح وهو يشاهد المطر يتهاطل : « إنه يبدو مسرورا من تهاطل المطر » فإن مسألة إعادة كتابتها مسندة لضمير المتكلم شىء صعب جدا ، ويقتضى تغيير البنية التركيبية الأصلية الكلية للجملة ، بفعل تواجد كلمة « يبدو » الدالة على الصيغة غير الشخصية التى تحول دون هذا التحويل ، كما تؤكد فى الوقت ذاته على أن التبئير هنا خارجى .

والحق أن السبق لاكتشاف هذه الحقيقة اللسانية لا يعود لـرولان بـارت R. Barthes بقـدر مـا يعـود لبنفنيست Benveniste الذى أكد فى بعض مقالات كتابه المهم (مشاكل اللسانيات العامة - Problémes de linguistique gènerale) على أن الصفة الشخصية - Personnel لضميرى المتكلم والمخاطب ، (أنا/أنت) تقابل الصفة اللاشخصية non personnel - لضمير الغائب - ولعل فيا تحمله صفة الغائب من الدلالات ما يكفى لتأكيد ذلك »[٣١] .

نعود لنقول بأن جيرار جنيت يقسم التبئير الداخلى لثلاثة أنواع هى :

أ - محكى ذو تبئير داخلى ثابت -(Récit à focalisation interne fixe) : ونموذجه المثالى هو رواية (السفراء les ambassadeurs) لهنرى جيمس التى قال عنها لوبوك « إن جيمس فى - السفراء - لا يخبرنا بقصة سبتريثر ، إنه يجعل هذا العقل يتحدث عن نفسه ، إنه يمسرحه »[٣٢] لأنه يعرض كل شيء من خلال وعى شخصية واحدة ، مما يؤدى حتما لتضييق مجال الرؤية ، وحصرها فى شخصية واحدة بعينها ، لـدرجة تصبح معها الشخصيات الأخرى مسطحة ، كما ذهبت لذلك الناقدة البلجيكية - فرانسواز فان روسوم - ما دامت لا تدرك إلا من خلال عيون الشخصية التى يقع عليها التبئير .

ب - محكى ذو تبئير داخلى متنوع (Récit à focalisation interne variable)[٣٣] .

والنموذج المجسد لهذه الحالة ، هو رواية (مدام بـوفارى لفلوبير : Madame Bovary- Flaubert) حيث يبدأ السرد مُبأرا على شخصية شارل ، ينتقل بعدهـا لشخصية - إما Emma - قبل أن يعود من جديد ليركز على شخصية شـارل Charles .

جـ - ثم محكى ذو تبئير داخلى متعدد Récit à focalisation interne multiple)[٣٤] كما يحدث فى الروايات البوليسية ، وروايات المراسلة مثلا التى يتم فيها عرض الحدث الـواحد مرات عديدة ومن وجهات نظر شخصيات مختلفة ، كما هـو الشـأن فى روايـة (العـلاقـات الخـطرة Les Liaisons Dangereuses) .

أما حالة الرؤية من الخارج حيث السارد أقل معـرفة من الشخصية (السـارد > الشخصيـة) فيسميهـا ج . جنيت (بـالمحكى ذى التبئير الخـارجى le recit a focalisation externe)[٣٥] كبعض روايات ما بين الحربـين العالميتين ، الأولى والثانية ، المعروفة بروايات (Dashiel Hammett) . أو بـعض قصص إرنسـت هيمـنجواى E. Hemingway (القتلة) (The Killers) حيث نتـابـع حيـاة وسلوك الشخصيات خارجيا مع السـارد ، دون أن نتمكن من ولوج عالمها الداخلى ، عالم العواطف والأفكار .

إلا أنه إذا كانت هذه هى كل التبئيرات الرئيسية المعروفة فى عالم الكتابة السردية ، فإن الروائيين سيرا على عادة كل الفنانين والمبدعين نادرا ما يلتزمون بها ، بل إننا غالبا ما نجدهم يسعون لهدمها والتحرر من سلطاتها ، مستخدمين فى ذلك كل الوسائل والإمكانيات المتاحة لهم فى هذا المجال ، وفى هذا الإطار يمكن أن نـدرج كـل أشـكـال (التـحـريـف والإفـسـاد - Altèration)[٣٦] وكذا عمليات (الخلط فيما بين الأنساق le mélange des systemes)[٣٧] التى قـد يمارسهـا القائم بالسرد بين الفينة والأخرى ، لإحداث تغيير تبئيرى معزول وإن داخل سياق منسجم مثلا ، خرقا منه للقاعدة العامة المهيمنة ، مما تكون له انعكاسات واضحة على مستوى القراءة ، بوصفه فعلا يتم التلاعب به هو الآخر عن طريق التلاعب السابق ، وقد حاول ج . جنيت فى كتابه (وجوه III) تشخيص بعض هذه الحالات ، فلاحظ أن هناك صنفين اثنين يمكن إدراكهما : « ويقـومان إمـا على إعـطاء معلومات أقـل مما هـو - مبـدئيا ضرورى ، وإما على إعطاء معلومات أكثر مما هو مبدئيا مسموح به داخل إطار التبئير المنظم للكل »[٣٨] ويسمى الأول - حذفا جـزئيـا - (Paralipse) ، أمـا الثـانى فيـطلق عليـه اسم (Paralepse) . ومن الأمثلة الكـلاسيـة للحـالـة الأولى ، السكوت المتعمد من قبل السارد فى السرد المبأر داخليا عن ذكر بعض الأفكار والحقائق الداخلية للبطل ، التى لها أهمية قصوى فى المتن ، والتى لا يعقـل بأى حـال من الأحوال تناسيها أو تجاهلها من قبل البطل موضوع التبئير ، كما فعلت الكاتبة أجاثا كريستى (Agatha Christie) - فى روايتها البوليسية التى تحمل عنوان (الساعة الخامسة وخمس وعشرون دقيقة)[٣٩] .

أما الصنف الثانى فيجد مرتعه الخصب والمفضل ، فيما يسمى عادة بالروايات النفسية المعروفة بهجوماتها المكثفة على دواخل الشخصيات من قبل السارد فى محاولة منه لتزويدنا نحن القراء ، بأكبر قدر ممكن من المعلومات الخاصة بها .

قائمة الإحالات المعتمدة فى الدراسة :

١ - عبد الحميد عقار : (وضع السارد فى الرواية بالمغرب) مجلة دراسات أدبية ولسانية عدد ١ ، سنة ١٩٨٥ ، ص ٢٤

٢ - انظر : Francoise van Rossum- Guyon, **Critique du roman**, éd: Gallimard, p: 101.

٣ - انظر : W. Kayser: (qui raconte le roman), in **Poétique du récit**. ed: Points p: 71.

٤ - انظر : Ph. Hamon. (un discours contraint). in **Littérature et réalité**. ed: Points. p: 142.

٥ - ميشال بوتور ، **بحوث فى الرواية الجديدة** ، ترجمة : فريدا انطونيوس . سلسلة زدنى علما . منشورات عويدات ، بيروت . باريس الطبعة الثانية ١٩٨٢ ، ص ٨٩ .

٦ - د . عبد الفتاح كيليطو ، مقال تحت عنوان (- زعموا أن : ملاحظات حول كليلة ودمنة بين الرواية والسرد الكلاسيكى .) من كتاب : **دراسات فى القصة العربية ، وقائع ندوة مكناس** . عن دار مؤسسة الأبحاث العربية ، الطبعة الأولى ١٩٨٦ ، ص ١٨٥ .

٧ - انظر : G. Prince: (introduction a l'étude du narrataire), in **Poétique N' 14- 1973** p: 179.

٨ - انظر : Benveniste, **Problémes de linguistique générale.** Tome II, ed Gallimard, p: 82.

٩ - انظر : G. Prince: Op, Cit. p: 178.

١٠ - انظر : Groupe U. **Rhetorique génerale.** ed: points. p: 187.

١١ - انظر : G. Genette; **Figures III** éd: Seuil. p: 203.

١٢ - أنجيل بطرس سمعان - من مقال تحت عنوان : (وجهة النظر فى الرواية المصرية) بمجلة فصول ، عدد خاص عن «الرواية وفن القص » ، رقم ٢ سنة : ١٩٨٢ ، صفحة : ١٠٣ .

١٣ - انظر : G. Genette. Op. Cit. p: 204

١٤ - انظر : ——— op. Cit. p: 204- 205.

١٥ - انظر : ——— Op. Cit. p: 175.

١٦ - انظر : T. Todorov: (les Catégories du recit). in **l'analyse structurale du récit. Communications 8.** éd: points. p: 147.

١٧ - انظر : T. Todorov. Op. Cit. p: 147.

١٨ - انظر : ——— Op. Cit. p: 147.

١٩ - انظر : T. Todorov. Op. Cit. p: 147.

٢٠ - سيزا قاسم : **بناء الرواية** ، دراسة مقارنة فى - ثلاثية - نجيب محفوظ ، دار التنوير للطباعة والنشر . الطبعة الأولى ١٩٨٥ ، ص ١٨١ - ١٨٢ .

٢١ - انظر : T. Todorov. Op. Cit. p: 148.

٢٢ - انظر : Françoise van Rossum- Guyon: Op, Cit, p: 135.

٢٣ - انظر : Ph, Lejeune. **Le Pacte autobiographique.** ed, seuil. p: 44.

٢٤ - انظر : T. Todorov. Op, Cit. p: 148.

٢٥ - انظر : ——— Op, Cit. p: 148.

٢٦ - انظر : ——— Op. cit. p: 148.

٢٧ - انظر : ——— Op, Cit. p: 148.

٢٨ - انظر : G. Genette, Op, Cit. p: 148.

٢٩ - انظر : Groupe U. Op, Cit. p: 189.

٣٠ - انظر : R. Barthes, (introduction à l'analyse structurale des récits)

in **l'analyse structurale du récit.** Communications 8, ed; Points p: 26.

٣١ - انظر : Benveniste, Op. Cit, p: 225.

٣٢ - رينيه ويليك ، أوستين وارين ، **نظرية الأدب** . ترجمة : محيي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الطبعة الثانية ١٩٨١ ، ص ص ٢٣٥ ، ٢٣٦ .

٣٣ - انظر : G. Genette. Op, Cit, P: 207.

٣٤ - انظر : ——— Op, Cit, P: 207.

٣٥ - انظر : ——— Op, Cit, p: 207.

٣٦ - انظر : ——— Op, Cit, p: 211

٣٧ - انظر : R. Barthes Op, Cit, p: 26.

٣٨ - انظر : G. Genette, Op, Cit, P: 211.

٣٩ - انظر : R. Barthes, Op, Cit, p: 26.

إشكالية الكتابة
فى الرواية الجديدة
من الواقعية إلى الواقعية المضادة

محمد على الكردى

لقد قامت الرواية الفرنسية الجديدة على أنقاض الرواية الواقعية والنفسية التقليدية التى نظر لها ، إلى حد كبير ، الفيلسوف المجرى الشهير « جورج لوكاتش » الذى كان يؤمن بأن هناك تلازماً عضوياً بين بنية الرواية ، من حيث هى نوع أدبى مستحدث ، وتركيبة المجتمع الرأسمالى الحديث الذى تطغى فيه الروح الفردية والمصالح المادية الصرف على القيم الجماعية والعلاقات الإنسانية الصادقة ، أو الحميمة . ولقد بلور « لوكاتش » هذه الفكرة عبر نموذج « البطل الإشكالى » الذى يفترض ضمناً أن عالم الرواية يقوم ، على عكس عالم الملحمة ، على نوع من التعارض الجذرى بين البطل والعالم . وذلك بالقدر الذى يبرز فيه هذا الأخير فى صورة بالغة التدنى بالنسبة للطابع المطلق للقيم الإنسانية ، وبالقدر الذى يضل فيه البطل ، الزائف الوعى ، عن طريق الصواب بالرغم من إيمانه بالمثل والقيم الأصيلة التى تشكل ، فى واقع الأمر وبطريقة غير مباشرة ، الخلفية الإيديولوجية الحاملة للعمل الأدبى أو الفنى نفسه(1) .

ولعل العيب الرئيسى الذى يقوم عليه هذا التنظير الذى تبناه « لوسيان جولدمان » وروَّج له فى محاولاته العديدة لتأسيس علم اجتماع أدبى موثوق به ، هو قيامه على منظور إيديولوجى مفارق لطبيعة العمل الأدبى من حيث هو ممارسة « كتابية » فى المقام الأول . ومعنى ذلك أن « لوكاتش » ، ويتبعه فى ذلك تلميذه « جولدمان » مؤسس البنيوية التوليدية ، لا ينطلق من المؤلف الأدبى نفسه لتأسيس أحكامه وبناء مقولاته ، وإنما ينطلق من تصورات ومفاهيم مسبقة كانت ، فى البداية ، مستوحاة من نماذج كانطية وهيجلية مثالية ، ثم انتهى بدمجها فى نوع من الشمولية التاريخية الماركسية التى لم تتخلص تماماً من المؤثرات الهيجلية ، وذلك ليحدد على أساسها ما هو صادق وأصيل وما هو زائف ومضلل ، وما هو واقعى وغير واقعى . ومن هنا نراه ينعت كل محاولات السيرة الذاتية ، أو الاهتمام بالشكل الفنى ، بأنها نوع من تفتيت الواقع أو الاغتراب فى أشكال خيالية زائفة تطمس الواقع التاريخى ، من حيث هو اجتماعية جدلية ذات دلالات معبرة(2) .

ولعل الربط بين الرواية وبين تصوير الواقع ، أو ما سوف يسمى بالواقعية ، أقرب إلى طبيعة هذا النوع الأدبى ، كما يذهب « هنرى ميتران »(3) ، أو أقرب إلى ما قصد إليه « باختين » بالبنية الحوارية المفتوحة متعددة الأصوات(4) .

وليس هناك - من ثم - حاجة إلى كل هذا التنظير الإيديولوجى المسبق الذى قام به « لوكاتش » وأقحمه بطريقة تعسفية على الأعمال الأدبية التى لا يمكن ، بأى حال من الأحوال ، أن تكون تعبيراً مباشراً عن الواقع وحركته وإلا فقدت خصوصيتها من حيث هى أعمال فنية ، وأصبحت مجرد وثائق تقريرية أو إخبارية . ومع ذلك ، فإن الربط بين الواقع والرواية يظل قضية مسلماً بها لكنها قضية تقوم على مفارقه عويصة ، وذلك بقدر ما تشكل الرواية ، من حيث هى نوع أدبى أو شكل من الأشكال الفنية ، ضرباً من تنظيم الواقع أو إعادة صياغته بطريقة يلعب فيها الخيال الدور الأساسى . من هنا نفهم أنه يصعب علينا إدراك مدى ما تقدمه الرواية الجديدة من ابتكار فى وسائلها وأهدافها إلا انطلاقا من هذا المبدأ الرئيسى ألا وهو معارضتها للرواية التقليدية ، لا من حيث المضمون ودلالاته السوسيولوجية كما يذهب « لوسيان جولدمان » فى تفسيره لروايات « آلان - روب جرييه »[٥] ، وإنما على مستوى تقنية الرواية وعملية الكتابة ووظيفتها والغاية من الإبداع الروائى أو الأدبى بعامة .

إن المعارضة التى تقودها الرواية الجديدة لمفهوم الواقع هى أساسا ، على مستوى تقنية الرواية ، طرح لإشكالية التصوير المرجعى من خلال عملية الكتابة . لكنها من حيث طرح قضية الواقع وأسبقيته على ممارسة عملية الكتابة لا تبعد كثيراً عن وضع الخلاف المشهور حول أسبقية المعنى أو اللغة ، وهو الخلاف الذى حسمته البنيوية لصالح أولوية اللغة المنتجة لدلالاتها عبر المساحات النصية التى تعمل بها . أما بالنسبة لقضية التصوير المرجعى ، فهى تتطلب بعض الإيضاحات ، أولاً حول مفهوم الواقع ، وثانيا حول طبيعة عملية القص أو السرد .

يقول لنا « تودوروف » بصدد الواقعية فى الأدب :

« إن نقاد ومؤرخى الأدب كثيراً ما قالوا بأن أى مؤلِّف خاص لا يخضع لقوانين الخطاب الأدبى فحسب ، وإنما كذلك للواقع الذى يمثل صورة له . وعلى هذا الأساس تكونت نظرية فى الواقعية وهى ، على الرغم من الانتقادات المتكررة التى تعرضت لها ، مازالت موجودة حتى أيامنا هذه . وعلينا قبل الانتهاء من هذا العرض الموجز لنظرية الخطاب الأدبى ، أن نراجع علاقات هذا الخطاب بالواقع . إن القول بأن النص الأدبى يرجع إلى الواقع ، وأن هذا الواقع يشكل مرجعه ، معناه إقامة علاقة مصداقها الحقيقة واتخاذ سلطة إخضاع الخطاب الأدبى لاختبار الحقيقة ، وحق القول بأنه حقيقى أو مزيف »[٦] .

ولقد أبرز لنا كاتب هذا الفصل مفارقة طريفة ، إذ كان أوائل منظرى الرواية ينظرون إليها على أنها نوع أقرب إلى الأكاذيب والأقوال الخادعة[٧] مقارنة بعلم التاريخ الذى يقوم على تصوير الواقع وتقصى الحقيقة . لكن المنطق الحديث قد أثبت ، على كل حال ، خطأ الحكم على الخطاب الأدبى بالخطأ أو الصواب فى تصوير الواقع ، لأن هذا الحكم لاقيمة له بالنسبة للأدب الذى يعتمد بصفة أساسية على الخيال . ومع ذلك ، فإن العلاقة التى يقيمها الأدب مع الواقع لا تختفى تماماً ، وإنما علينا أن نبحث عنها ، كما ينصحنا تودوروف ، على ضوء ما أسماه الكلاسيون بـ «احتمال الصدق» (Vraisemblance) .

ويبدو أن هذا المفهوم يخضع لنوعين من القواعد : نوع يسميه الكلاسيون « قواعد النوع » وهى التى يجب على أى عمل فنى ، سواء كان ملهاة أو مأساة ، أن يتطابق معها تطابقاً جيداً . ولاتزال هذه القواعد حية بشكل أو آخر فى نفوس كثير من الناس ، إذ كثيراً ما نسمعهم يقولون هذا ليس بشعر أو هذه ليست مأساة ؛ والمراد بالطبع هو عدم مطابقة ماقرأوه أو شاهدوه لما ألفوه من أنواع أدبية أو أعراف خطابية موروثة . أما النوع الثانى ، فيرجع إلى تصور الرأى العام لطبيعة الواقع أو الحقيقة ، أى أن الحكم على عمل فنى ما يرد هنا إلى مدى مطابقته للصورة التى يرسمها جمهور القراء أو المشاهدين للواقع . من ثم يتبين أن لكل جيل تصوره الخاص للواقع ؛ كما يتضح ، فى نهاية الأمر ، أن هذا التصور عملية اتفاقية بحتة[٨] .

وإذا كان كل تصوير للواقع هو عملية اتفاقية فى المقام الأول ، ولايتم إلا من خلال رؤ ية فنية تضفى على هذا الواقع

حدوده وتحدد أطره وأشكاله ، فإن رواد الرواية الجديدة لايفهمون كيف يحاول دعاة التقليد أن يفرضوا عليهم بعض المفاهيم المتوارثة للواقع وكيف يمكن الاعتداد بها ركيزة أساسية يقوم عليها البناء الروائى ، كأنما هذا الأخير قد اكتمل على أيدى « بلزاك » و« فلوبير » و« زولا » فلاحاجة به إلى تعديل أو تغيير . وهم فى رفضهم لمبدأ تصوير الواقع هذا ، وللطرائق والأشكال الفنية الملازمة له ، بل لرؤى الوجود والاتجاهات الإيديولوجية الموجهة له أساساً ، يدينون كذلك مبدأ « التعبير النفسى » ، أى ترجمة انطباعات الكاتب وأحاسيسه الذاتية الخالصة ، الذى راج بصفة خاصة إبان العهد الرومانسى حيث امتزج العمل الفنى بذات المؤلف ووجدانه إلى درجة أنه أصبح لسان حالته الخاصة ومرآة صادقة لعواطفه وأحلامه[٩] . وهم إذْ يدينون مبدأ « التعبير » هذا لا يحكمون عليه من حيث مطابقته لأغراض عصره وحاجاته الفنية والتعبيرية وإنما من حيث ميل المحافظين من الكتاب إلى الاستمرار فى تقليده مع صنوه الواقعى ، كأنما لا يُوجد فى فن الرواية أو الأدب غير هاتين الوسيلتين للتعبير عن الإنسان : وصف واقعه وبيئته من جهة ، وشرح نفسيته وتحليل أدق كوامنها من عواطف وانفعالات من جهة أخرى .

ونعود إلى عملية « القص » كى نفهم علاقتها بقضية التصوير المرجعى . ويبدو لنا هنا أن موضوع تعريف القص قد شغل كثيراً من كبار النقاد الفرنسيين (من غير شك بعد ذيوع كتاب « مورفولوجيا الحكاية » لبروب) من أمثال « بارت » و« جينيت » و« بريمون » و« جريماس » و« تودوروف » و« ريكاردو » أهم منظرى الرواية الجديدة . ولنكتف بما يقوله لنا « جينيت » فى تعريف القص ، أعنى هذه الجوانب الثلاثة من المفهوم التى يقترحها علينا :

١ ـ ينطبق المعنى الشائع للقص على ما يمكن تسميته بـ « ملفوظ القص » (énoncé) أى الخطاب الذى يسرد لنا ، شفهياً كان أو مكتوبا ، حدثا أو سلسلة من الأحداث .

٢ ـ يؤخذ مفهوم القص بمعنى « الأحداث » نفسها التى تشكل ، واقعية كانت أم خيالية ، موضوع الخطاب القاص والوقائع « الخارجية » .

٣ ـ يُفهم القص كذلك ، وفقا للمعنى القديم ، على أنه « فعل السرد » نفسه من حيث هو حدث قائم بذاته[١٠] .

أما « ريكاردو » ، فلا مانع لديه من قبول هذا التعريف بأقسامه الثلاثة ، لكنه يفضل استخدام المعنى الأول لفعاليته بالنسبة لفهم الممارسات الخاصة بكتابة الرواية الجديدة . وخلاصة ذلك أن القص يشمل جانبين : فهو أولاً نص ، وثانياً نص يخص أحداثا وزمانا أو عالما ، سواء كان واقعيا أو خياليا « خارج » اللغة . ويضيف « ريكاردو » إلى هذه الثنائية بعداً ثالثا وهو بعد « التخيل » (fiction) ، إذ يقول :

« إن الحدث الذى يُسرد ليس مجرد تتابع كلمات سطرها الكاتب على الورقة ؛ وليس ـ زيادة على ذلك ـ الحدث الذى رجع إليه وهو يكتب ، سواء كان واقعياً أو خياليا . إنه أثر انتظام الكتابة فى مرجعيتها إلى هذا الحدث أوذاك سواء كان واقعياً أو خياليا : وهو ماسوف نسميه تخيلاً »[١١] .

من ثم يكون للتخيل وضع خاص ، فى نظر « ريكاردو » ، إذ إنه عليه أن يجمع بين لغة القص أو حَرْفيتها التى لاتفارق حيز الورقة المكتوبة وبين ما يبعثه فى مخيلتنا ، بواسطة عملية الصياغة أو عملية ترتيب وتنسيق علامات الكتابة ، من تصورات خارجية أو خاصة ، كما يقال ، بالمرجع . وليس من شك فى أن أهم هذه الطرائق التى تشير بها الكتابة إلى العالم الخارجى هى عملية « التتابع الأفقى » للعلامات ، وهى الطريقة التى تسمح لنا برؤية أحداث العالم الخارجى أوسردها بطريقة آنية أو فى دفعة واحدة .

لكن الخيال ، كما يذهب « ريكاردو » ، لا يستطيع أن يجمع بين بُعْدَى اللغة والإشارة المرجعية فى لحظة واحدة ، إذْ يجب على واحد منها أن يتخلى عن مكان الصدارة : فإما أن تبرز اللغة فتسود الأدبية ، أو ما يسميه « تودوروف » بالحَرْفية ، أى تركيز الضوء على عمليات الكتابة نفسها ، وتألق الشاعرية ؛ وإما أن تكتفى اللغة بوظيفتها التقريرية المألوفة بوصفها أداة توصيل وإخبار فيغلب التصور الخارجى ولا نلتفت إلى الحضور المادى لطبيعتها المشكلة للنص . لكن يبقى ، مع ذلك ، أن كل نص أدبى هو بالضرورة « مجال صراع » بين هذين

البعدين . ومن ثم ، تميل « الأدبية » ، أى خصوصية الخطاب الأدبى ، إلى التحقق كلما ساد بُعد اللغة ، كما تميل إلى الزوال كلما ساد البعد التصويرى أو المرجعى .

ولما كانت الرواية الجديدة تقوم فى جوهرها على تثوير المفاهيم الأدبية والفنية مع الإفادة من تقنيات الفنون والعروض الحديثة ، وعلى رأسها فن السينما وما يحدده من أبعاد وإمكانيات جديدة للرؤية والتصوير ، الأمر الذى يتطلب تجاوز الرواية التقليدية وما تقوم عليه من رؤى وأشكال فنية خاصة بها ، وبعالم الأدب والحياة المعاصرة لها التى كانت تسيطر عليها المفاهيم الإيديولوجية والتصورات الأخلاقية المتصلة بالطبقات « البرجوازية » المهيمنة ، خاصة فى فترة ترسيخ دعائم المجتمع الصناعى الحديث ، فإنه من الطبيعى أن نرى زوادها يميلون إلى إبراز جانب اللغة على حساب جانب المرجع ؛ ومن البديهى أن ينشأ بين جنباتها جو من التوتر والصراع يقابله لدى القارىء ، خاصة فى البداية ، إحساس بالقلق والضياع يولده لديه طرح الكاتب المستمر لمفهوم القص وأساليبه بطريقة استفزازية . ولعل هذا الموقف الاستفزازى الذى يتخذه القص الحديث من القص التقليدى لايتعلق بالأدوات والتقنيات الخاصة بمجاله فحسب ، وإنما بالتصورات العامة للعمل الفنى وطبيعته ، وبظاهرة الإبداع ووضع المؤلف وموقفه من عملية الكتابة ذلك أن هذه التصورات ، وإن كانت ذات طابع نظرى ، لايمكن أن تنفصل بحال من الأحوال عن الممارسات والمعالجات الفنية المرتبطة بها والمتفاعلة معها .

فنحن ، على سبيل المثال ، قد درجنا فى الحديث عن العمل الفنى أو المؤلف الأدبى على النظر إليه فى صورته الكلية ؛ أى أننا حينما نتناول أعمال كاتب من الكتاب بالتحليل والتفسير نحاول بقدر الإمكان أن نلم بها ، بداية ، فى نظرة شمولية ، وذلك بغية تحديد أطرها العامة وتعرف رؤيتها الفنية وما تتضمنه من أحكام القيمة التى تهيمن عليها ، ثم نقوم بعد ذلك بتحديد المراحل أو تخيل الأجزاء أو المستويات التى تنقسم إليها . ولما كان هذا الموقف ، الذى تقتضيه الوحدة « العضوية » للعمل الفنى من حيث هو كل متكامل متناسق البناء ، يفترض قيامنا بعملية توحيدية وتركيبية تتجاوز خصوصية كل عمل إبداعى فى فرديته وتلقائيته ، فإن أصحاب المنحى الجديد ، سواء فى الرواية أو فى العملية النقدية المقومة لها والتى لا تخلو منها ضمناً أية رواية جديدة ، يرفضون هذا المنظور الشمولى ويؤثرون الاعتماد على مفهوم النص بوصفه وحدة إنتاجية وإبداعية أساسية ومستقلة . وهذا ما يتفق مع روح المقولة الشهيرة المأثورة عن « الآن روب - جرييه » التى يعرف بها الأدب الجديد ، وخلاصتها أن هذا الأدب « ليس كتابة لمغامرة وإنما مغامرة لكتابة » ، وليس من شك فى أن المغامرة التى هى تنام حر للكلمة لا معنى لها إلا بخروجها عن كل إطار شمولى يعمل على تحديد حركاتها ومسيرتها بطريقة مسبقة ، فلا مغامرة دون مفاجآت ومفارقات أو تحولات غير متوقعة .

هكذا يتحدد دور المؤلف من حيث هو كاتب (Scripteur) يقوم بتسجيل حركة الكتابة نفسها وتناميها عبر الصفحات البيضاء . وليس من شك فى أن حركة الكتابة المقصودة ، هنا ، هى الحركة الحرة أو المطلقة للغة نفسها فى انعتاقها من أى اتجاه محدد أو قصد مسبق ، وفى تخلصها من كل فكرة أو غاية يُهدف الوصول إليها . وما الكاتب ، فى هذه الحال ، إلا المخرج أو المنفذ الذى يقوم باستخدام اللغة مادة تشكيلية وفقا لما تمليه عملية الممارسة نفسها من إيحاءات وتصورات متولدة تلقائيا بفعل آلياتها الخاصة كالكناية والاستعارة والتشبيه والمقارنات وكل أنواع التوليدات الصوتية ، ومنبثقة من مختلف المجالات السميولوجية المتاحة كرموز السينما والمسرح والاحتفالات والطقوس وفنون الرسم والدعاية والإعلان ، وغير ذلك مما زودت به الحضارة المعاصرة ثقافة الكاتب من صور وأدوات عمقت وأثْرت بها رؤيته للعالم والأشياء .

لا غرو ، من ثم ، أن يؤمن رواد الأدب الجديد بأن الكاتب لا يخلق أو يبدع عملا فنيا ، كما تعودنا أن نقول من منطلق الإلهام الرومانسى ، وإنما يقوم بإنتاج نص أو نصوص هى أقرب ما تكون إلى « الآلات اللغوية » التى يمكن تفكيكها وتركيبها بفضل ما توفره اللغة وفنونها من أدوات وتصورات ومفاهيم . ومن هنا يتولد ، كما يبدو ، لدى الأدباء الجدد هذا الالتزام بالتخلى عن الأبعاد النفسية والاجتماعية المجاوزة أو المفارقة للنص فى فهم وتفسير عمليات الإنتاج الأدبى نظراً لكونها تنصب ، من منظور النقد الإيديولوجى التقليدى ، على ظواهر خارجة عن مجال الممارسات والإنجازات اللغوية -

بمعناها الفنى العريض - التى تعد جوهر العملية الأدبية ؛ وإن كان لابد أن يكون لهذه الأبعاد بعض الاعتبار فلينظر إليها من حيث هى أثر من آثار النص وليس أحد البواعث أو الأسباب المنتجة له . ولذلك يصعب تقييم العمل الفنى ، كما نرى كثيراً ، من منظور آراء الكاتب وأفكاره وخاصة نواياه وأغراضه « الخفية » التى تنسب عادة إليه بطريقة بالغة التعسف ، وفى أغلب الأحيان ، خارجة على عملية الإبداع الأدبى نفسه كما يتجسد فى النص .

وتبرز كذلك معارضة القص الجديد للقديم فى نقطة لم تكن حكراً على الرواية ، وإنما ظهرت وتبلورت أساساً فى المسرح الفرنسى المعاصر وبصفة خاصة فى مسرح العبث والزراية ، وهى نقطة تحطيم أو انقراض الشخصية التى كانت تعد إحدى الركائز الأساسية للرواية التقليدية التى كان يعتبرها بعض النقاد من أمثال « جولدمان » القاعدة الأساسية لقيام الرواية « العضوية » الملتحمة بحركة التاريخ والمجتمع ، والتى عُدَّ - من ثم - انقراضها فى الأدب المعاصر دليلاً على اغتراب الإنسان الأوروبى وانسحاقه تحت وطأة الحضارة التكنولوجية بالغة التعقيد(١٢) .

ولربما كانت فكرة تحطيم الشخصية وأن يستبدل بها نوع من المسخ الإنسانى أقرب - من حيث هى فكرة - إلى مسرح « بيكيت » ، وفلسفة الخواء التى تقوم عليها رؤيته الأدبية بالغة التجريد ؛ ولكن رواد الرواية الجديدة كانوا ، فى الواقع ، أكثر اهتماماً بالجانب « التقنى » من الموضوع ، وذلك بقدر ما كانت الشخصية ترتبط فى الرواية التقليدية بمبدأ « الرؤية الواقعية والتعبيرية » ، وهو المبدأ الذى يمثل ، فى نظرهم ، الوهم الأساسى الذى يجب أن يقضوا عليه حتى يستطيعوا التخلص من إسار الإيديولوجيا التقليدية ومن الأبعاد التى تحددها أو تفرضها ضمناً على منظور الإبداع أو النقد الأدبى ، وحتى تتاح لهم فرصة تجديد وسائلهم وأدواتهم وابتكار مايتلاءم من طرائق الفن والإبداع مع حاجات عصرهم ومتطلباتهم الثورية الرافضة لكل الأشكال والصيغ البالية والجامدة الموروثة عن الماضى . لذلك مثلت قضية الشخصية وكيفية التغلب على وظيفتها فى الرواية ، من حيث ارتباطها بالمنظور الروائى للعالم والأشياء ، ومن حيث تمثيل الراوى لشخصية المؤلف ومدى مطابقته لآرائه وأهدافه ، مرحلة مهمة فى تاريخ الرواية الجديدة منذ بداية انتشارها فى فترة الخمسينيات من هذا القرن .

ولقد اتخذ هذا التحطيم أشكالاً عديدة لعل أهمها هو تفتيت الرؤية عند البطل ، بحيث لا يستطيع أن يوحد بين الانطباعات الجزئية المختلفة التى يستمدها من التجارب المتعددة التى يتعرض لها خلال حياته أو خلال ما يمر به من أحداث . ولقد برز هذا التفتيت واضحاً جلياً فى رؤية البطل الرئيسى لرواية « كلود سيمون » الحاصل على جائزة نوبل للأدب عام ١٩٨٥ وعنوانها (طريق الفلاندر) وفى رواية (البصاص) للروائى الكبير « آلان روب - جرييه » . ويبدو أن الهدف الذى يرمى إليه الروائى الجديد من هذا التفتيت هو القضاء على مبدأ الرؤية الشمولية التى ينسبها الروائى التقليدى لنفسه بحيث يبدو مسيطراً على مسرح الأحداث برمته ، كما يبدو عالما بكل خفايا نفوس أبطاله ، وهو منظور يتعارض مع « الواقع الفعل » لطبيعة الرؤية الإنسانية التى لا يمكنها بأية حال من الأحوال أن تتسم بهذه الشمولية والتعميم . ومن أشكال هذا التحطيم أيضا اختصار أسماء الشخصيات والخلط بين الجنسين ومزج المواقف بحيث يستحيل التقدم المنطقى المطرد وتنعدم إمكانية التراكم المعرفى الذى يُثرى علمنا بأبعاد الشخصية ويولد لدينا الانطباع القوى بسيطرتها على محيطها وعلى مسار الأحداث ، وفقاً للمفهوم « البروميثى » المسيطر على الفكر الغربى السائد منذ عصر النهضة . ولقد انتهى هذا الموقف ، فى أغلب الأحيان ، بتغليب منظور « الأشياء » على الإنسان بحيث بدت وكأن تكاثرها يفرض وجودها وسيطرتها عليه ، وبهيمنة اللغة التى تضخمت آلياتها إلى الدرجة التى أصبحت فيها « الشخصية الرئيسية » خاصة فى فترة نهايات موجة الرواية الجديدة .

إلا أننا نجد ، بجانب مبدأ انقراض الشخصية وظاهرة هيمنة اللغة ، عدة تقنيات أخرى من تقنيات معارضة الرؤية الواقعية التى يعتمد عليها فن القص فى الرواية الجديدة . ولعل أهم هذه التقنيات ما أبرزه لنا « جان ريكاردو » وهى : « المعارضة النصية » و « معارضة الأحداث » و « المعارضة الانعكاسية » ومبدأ « تدهور القص » .

وتبرز المعارضة النصية التى لا تخلو من معارضة بين الأحداث فى رواية (الممحاوات) للروائى المعروف « آلان روب ـ جرييه » الذى يحاول فيها معارضة أحداث (مأساة أوديب) لسوفوكليس ؛ وذلك بحيث يقوم بطل الرواية ، ذو العنوان البالغ الدلالة ، وهو الجانى ، بالتحقيق فى جريمة قتل أبيه والوقوع فى حب زوجة والده . ولكن إذا كانت (مأساة أوديب) تقوم على فكرة القدر وتقدم لنا الأحداث بوصفها أمراً مفروغا منه ، وهو الأمر الذى يضفى عليها شحنة هائلة من « الباثوسى » ويشل الإرادة الإنسانية أمام القوى الكونية الخارقة ، فإن العلاقة بين الأفعال وتحققها فى رواية (الممحاوات) ، كما يقول الناقد ، ذات طبيعة « داخلية » إذ البحث الذى يجريه البطل « ولاسى » عن جريمة « قتل » لم تحدث بعد ، هو الذى يدفعه إلى إتمامها ؛ أى أن البحث هنا عملية منتجة للأفعال ومولدة للأحداث . أما فى مأساة « أوديب » فإن العلاقة بين الأحداث تظل « خارجية » ، وذلك بقدر ما يقوم جوهر المأساة على كشف أبعاد جريمة قائمة وعلى إظهار إدانة مسبقة ومحتومة . أو بمعنى آخر ، يمكن القول إن عملية الكشف تخضع فى المأساة لمبدأ « التصوير ـ التعبير » ، بينما هى تقوم فى الرواية الجديدة على مبدأ « التحول » الذى يجعل الخيال حقيقة ويولد أحداثا غير متوقعة أو غير موجودة أصلاً(١٣) .

أما مبدأ « التأمل » (Mise en abyme) ، الذى يبدو أن « أندريه جيد » هو أول من استخدمه بطريقة واعية ، فهو عبارة عن تكرار مصغر للأحداث يشير بوصفه مرآة عاكسة لموضوع العمل الأدبى الرئيسى . ويتميز القص المصغر ، الذى يرتكز على هذا المبدأ ، بثلاث سمات هى : « التكرار » و « التركيز » و « الاستباق » ؛ وذلك بقدر ما يضاعف التكرار ويؤكد ما يحاكيه أو يشير إليه وبقدر ما يعمل التركيز على تبسيط موضوعه واستبعاد التفاصيل الزائدة ، الأمر الذى يبرز « عمل » آليات القص بوضوح وجلاء ، وأخيرا ينبىء الاستباق بالأحداث الكبرى ، لكنه بدلاً من تقويتها وتهويلها كما كان يفعل فى القص التقليدى (مثل نبوءة الساحرة فى مسرحية ماكبث مثلاً) ، نراه فى القص الجديد يعمل على تعطيلها ، بل تبديد أثر القص فى مجمله .

ومعنى ذلك أن مبدأ « التأمل » لا يقصد به إلى إبراز حقول من التشابه بين مساحات الرواية ومكوناتها المختلفة من أحداث وأشخاص وموضوعات وخصائص لغوية فحسب ، إذ يعمل هذا المبدأ غالباً ، بطريقة معاكسة ، فيخلق بذلك مجموعة من الأشكال المتمايزة . والخلاصة أن فكرة التشابه التى يخدمها هذا المبدأ ، فى القص التقليدى ، تقوم على ضرب من العمليات التوحيدية التى يقصد بها التغلب على التنوع أو التعدد بتجميع الأحداث حول شخص واحد كالبطل الرئيسى أو حول مبدأ واحد كالموضوع الرئيسى الذى يعالجه الروائى . أما فى الرواية الجديدة ، فإن وظيفة التشابه التى يقوم بها مبدأ التأمل ، تهدف إلى تقويض هذه الوحدة سواء بواسطة عملية « انشطار » أو تقسيم الواحد ، أو بواسطة « الإدماج » أو توحيد المتعدد ؛ الأمر الذى يجعل عملية « التشابه النصى » تعمل على التشكيك فى صدق أو واقعية البعد المرجعى للأحداث(١٤) .

إن نشاط « المتشابهات » بطريقة مبالغ فيها يولد نقيضها ويسمح بعمل « تنويعات » (Variantes) . لكن إذا كانت المتشابهات تعمل فقط على مستوى نسيج القص فتقطعه أو تختصره بطريقة مفاجئة ، فإن دور المغايرات أجل خطراً لأنها تنصب على موضوع القص ومادته بطريقة أكثر جذرية . والمغايرات هى روايات مختلفة لنص واحد أو أساسى ؛ ولما كانت هذه « الواحدية » معيار واقعية القص ومصداق الأحداث التى يسوقها ، فإن الحفاظ عليها يُعد من واجب الكاتب إذا أراد المحافظة على اتساق القص وعدم خلخلته ، وذلك إما بإضفاء نوع من « التدرج الهرمى على المستويات الواقعية » أو « تعميم التخيل » بحيث يحايد بين المغايرات ويحد من عنفها المقوض للقص . وعلى هذا النحو تفقد هذه المغايرات قدراً كبيراً من « عنفها » وتصبح من النوع الذى يسميه الناقد « المغايرات العائمة » .

لكن هناك ، كما يبدو ، مغايرات يصعب تحييدها أو تخفيف أثرها عن طريق التخيل ، كما يصعب الحفاظ على وحدة القص من تضارب متناقضاتها المتزايدة ؛ وذلك لأن هذه المغايرات امتداد لمقطع متصل بالواقع وجزء لا يتجزأ من القص ، ومن ثم لا يمكن عزلها فى مجال ثانوى أو محدود كما كان الأمر بالنسبة للمغايرات العائمة . إن هذه المغايرات التى يسميها الناقد

« المندمجة » تستطيع أن تقطع القص ، وأن تعطل دوره الأساسى : وهو الإيحاء إلينا بوهم شموليته ودقة تسلسله واتساقه .

أضف إلى ذلك أن هذه المغايرات المندمجة أو القوية تستطيع أن تعم أو تسود إلى درجة تصبح فيها قاعدة القص نفسه ، القص الذى يتحول حينئذ إلى مجموعة من التشكيلات يناط بها إعادة ترتيب عناصر التخيل وأنساقه وتنظيماته بصفة مستمرة . هكذا ، يصبح القص آلة لإنتاج المغايرات ، آلة تعمل وفقا لقواعد تحويلية خاصة ، وهى « القلب » أو تبادل الأدوار فى المقطع أو المشهد الواحد ، و « الإبدال » أو إحلال مغايرة محل أخرى فى المقطع نفسه ، و « التحويل » أى إدخال المغايرات فى ترتيب أو تنظيم جديد ، وأخيراً « البلبلة » وذلك بإدخال عنصر خارجى فى نظام المغايرات[١٥] .

وعلى هذا المستوى من القص الكلى أو الأكبر يمكن أن تكون المغايرة بين روايتين (Versions) مختلفتين لقص (récit) واحد ، بحيث تكون هناك واحدة صحيحة والأخرى زائفة ، كما يمكن إدماج أكثر من رواية فى قص واحد ، الأمر الذى يولد « حربا » بين النصوص الخاصة بكل رواية . ولكى نعرف كيف تتم هذه الحرب ، لابد أولاً من تحديد وحدة القص . ويمكن لهذه الوحدة ، وفقا للناقد ، أن تكون من نمط « إلياذى » أى تقوم على وحدة المكان ، الأمر الذى يستبعد كل أهمية لتغير المكان ؛ وقد تكون هذه الوحدة ، إذا اعتبرنا التغير الزمنى منعدماً ، لحظة واحدة ، وهو النمط الذى يتجلى فى القص « الإرجائى » الذى يجمع بين مجموعة من الأحداث المتزامنة مثل رواية « المهلة » (Le Sursis) للكاتب « جان - بول سارتر » التى يدل عنوانها على إلغاء الزمن . وإذا كانت الوحدة تقوم على الإبقاء على الباعث نفسه فحسب ، فإننا بصدد قص من نمط « الأوديسا » حيث تتجمع الأحداث حول شخص واحد يكون بمثابة البطل الرئيسى أو حول موضوع واحد .

وغالباً ما تتم « المنافسة » بمعالجة قصين متوازيين يتجاهل كل منهما الآخر ، أو بمعالجة قصص متقاطع ، كما فى رواية الناقد « ريكاردو » نفسه : (الاستيلاء على القسطنطينية) ، الأمر الذى يضرم أوار هذه الحرب بين النصوص . لكن يمكن التغلب على هذا الصدام فى معالجة القصين المتوازيين باصطناع مبدأ « التدرج الهرمى » ، أى القيام بعرض لقص رئيسى ولقص ثانوى يتشابهان فى الأحداث ولكنهما لايلتقيان فى المكان أو الزمان نفسه ، ولا يخصان الأشخاص أنفسهم . وقد يعمل هذا التدرج هنا - بدلاً من الاعتماد على مبدأ المحايدة - بطريقة « الاحتواء » : أى أن القص الرئيسى يقوم بالدور الواقعى ويقوم الآخر بأداء الدور الخيالى أو بالتدليل ، كمثال حى أو تقريبى ، على أهمية الأول . لكن الصدام قد يزداد احتداماً حينما لا تتداخل الأحداث فحسب ، وإنما كذلك « أساليب الكتابة وطرائق التعبير » ، الأمر الذى يقدم لنا ، وفقا لكلام الكاتب ، « معركة » بين الأساليب فى إطار قص واحد .

وقد تلعب « المبادىء الانعكاسية » دورها فى هذا التنافس العام على شكل « محولات » . ولكى نفهم دور هذه المحولات ، علينا أن نتخيل مجموعة من الأحداث الواقعية يقابلها رسم أو لوحة تشير إلى أحداث مماثلة ، فإذا استطاع الواقع ، فى هذه الحال ، أن يفرض نفسه وأن يكون بمثابة الصورة الرئيسية للأحداث ، ؛ فإنه سوف « يتصيد » الصورة الأخرى ليجعل منها مجرد تمثيل أو تصوير خيالى له ؛ وإذا حدث العكس ، فإن الصورة الخيالية سوف « تتحرر » من الواقع أو تتحقق فيه . وليس من شك فى أن الصور ، سواء منها ما اقتبس عن فن الرسم والتصوير أو أخذ عن بقية الفنون الأخرى السينما والمسرح والزخرفة والإعلان والملصقات ، سوف تلعب دوراً كبيراً بوصفها محولات فى الرواية الجديدة .

وقد تكون المحولات على شكل « تداخل القص » كأن تنشأ قصة داخل القصة على مثال أحداث نتابعها فنتبين بعد قليل أنها تدور فى التلفاز وأن إحدى شخصيات القص تشاهدها . وقد يتحول نص من شكل إلى شكل آخر ، كأن ينتقل من حوار شعبى باللغة الدارجة إلى نص أدبى رفيع ، أو من أسلوب مباشر إلى أسلوب غير مباشر . وكل هذا يدل ، فى نظر « ريكاردو » ، على أن ما نظنه واقعا فى القص هو خيال ، على النحو الذى يغدو به خيالا كل ما ليس بواقع فى تصورنا ، وذلك طالما أننا لا نتخيل وقوع مثل هذه التحولات فى عالمنا الواقعى .

أضف إلى ذلك أن القص معرض كذلك للتعثر من جراء الصدام بين اللغة والمرجع . ذلك أن المبالغة فى استعراض اللغة وأفانين الكتابة يكشف ، فى النهاية ، طبيعتها الخيالية : والمبالغة ، فى الوقت نفسه ، فى إبراز البعد المرجعى تنتهى بالتشكيك فى الواقع . وهناك عدة وسائل لإحداث هذه الآثار . أهمها « الوصف » حيث يؤدى الوصف المبالغ فيه إلى الاستطراد ، ويؤدى هذا الأخير إلى قطع خطية الأحداث وتسلسلها وكذلك إضعافها عن طريق التفرعات الثانوية ، نظراً لأن الإغراق فى التفاصيل والجزئيات يصرف انتباهنا إلى عملية الوصف نفسها على حساب تقدم القص وتوالى الأحداث .

لا جرم ، من ثم ، أن يُعطى « توحل » القص أو تعثره بهذه الطريقة انطباعاً بما يسميه الناقد « تمدد زمن الكتابة » إذ إن تعطيل سرد الأحداث الذى تسببه عمليات الوصف المطول يولد الإحساس بانقطاع « آنية التصوير المرجعى » ، وهو إحساس ينشأ من إطالة مستوى « التتابع اللغوى » الذى ينقل به القص تصويره للأحداث . وإذا كانت الصفات تظهر فى الواقع بطريقة آنية وتسجل بطريقة تتابعية ، فإن الأحداث تخضع للقاعدة نفسها . من ثم ، سوف يعمل التفرع هنا على توليد سلسلة من القص ابتداء من عدد محدد من الأحداث ، الأمر الذى يؤدى إلى تقاطع هذه الأخيرة وإعاقة تقدم القص . من هنا أيضا يستطيع مبدأ « التناوب » أن يقوم بتعليق بعض الأحداث ، لكن التعليق لا يمكن أن يكون مؤثراً ، فى نظر « ريكاردو » ، إلا بالتقاء مستويين فقط من التزامن إذ إنه عندما تتداخل مجموعة من المستويات المتزامنة سرعان مايفقد فاعليته ويؤدى إلى تحلل القص وتدهوره[١٦] .

إن الرواية الجديدة تقوم ، كما نرى ، على مجموعة من المعارضات . وإذا كانت هذه المعارضات تظهر ، فى البداية ، فى صورة حشد من السمات السالبة التى يراد بها مناهضة الأشكال والقوالب التقليدية للفن الروائى ، فإنها سرعان ما تتحول إلى قواعد إيجابية لبناء نوع فريد وثورى من القص . وليس من شك فى أن هذه « الروح الثورية » ، التى ولدت عدداً لا يحصى من فنون الكتابة وتقنياتها ، لم تظهر وتنتشر بهذه القوة إلا بفضل الثورة الكبرى التى أحدثتها المناهج البنيوية فى مجال العلوم اللغوية وفى مجمل حقول المعرفة الإنسانية .

الهوامش :

١ - يقول لنا « جولدمان » فى المقدمة التى يلحقها بكتاب « **نظرية الرواية** » للمفكر « جورج لوكاتش » بأن هذه القيم والمثل ، التى تشكل « البنية المعبرة » للرواية ، لا تظهر بطريقة علنية أو مباشرة فى وعى البطل أو فى نطاق العالم المرجعى الذى تدور فيه الأحداث ، إذ إنها تشكل ضربا من « الصيغة الأدبية للغياب » وذلك بقدر ما تبرز عبر ضمير الكاتب فى صورة « إلزام » أو « ضرورة أخلاقية » وليس فى صورة واقع فعلى .

انظر : Georges Lukacs, **La théorie du Roman.** Ed. Gonthier, 1963, p. 174.

٢ - انظر : Georges Lukacs, **Le roman historique.** Paris, Payot, 1972, pp. 262-286. ليس من شك فى أن «لوكاتش» ينطلق فى أحكامه من بعض المبادىء « الأخلاقية » الأساسية مثل ضرورة التزام الفنان بالتعبير عن قوى الواقع التاريخى الحى وحركة المجتمع أو الشعب فى جدليتها الفعلية ، وهى الضرورة التى تشكل معيار الصدق والأصالة لديه ؛ إلا أن هذا المنطلق ، بالرغم من وجاهته ، يجعله يحكم على كل رؤية مغايرة بأنها « انحراف » أو « تدهور » ، وهو ما نراه فى إدانته للاهتمام بالشكل الفنى وما يسميه بالإطار « الأركيولوجى » للواقع التاريخى ، وكذلك للاتجاه « البيوغرافى » فى الرواية ، وحتى للانفتاح على المؤثرات الخارجية (exotisme) التى عنى بها كتاب القرن التاسع عشر .

٣ - انظر : Henri Mitterand, "La question du réalisme", in **Le grand Atlas des Litteratures, Encyclopaedia,** Universalis , France, 1990, p. 58.

٤ - من المعروف أن « باختين » قد حدد هذه البنية المفتوحة انطلاقا من دراستيه المشهورتين عن « دوستويفسكى » و « رابليه » ، وانطلاقا من تعريفه للبناء الروائى بوصفه نسقاحواريا متعدد الأصوات لايقبل هيمنة لغة واحدة أو سائدة ، وهو الأمر الذى لم يتم إلا بإدماج فن المحاكاة الهزلية الساخرة (الباروديا)

والرؤية « الكرنفالية » في قلب اللغة السائدة في الأدب التقليدي . ولاشك أن هذه الرؤية الفنية أكثر معقولية من رؤية « لوكاتش » التي ترد مضمون العمل الفني وشكله إلى أنماط من الواقع التاريخي المباشر ، وفي أغلب الأحيان اعتماداً على المقدمات النظرية التي يقدم بها الكتاب أعمالهم . أما « باختين » فقد حاول ، على السواء ، تجاوز النزعة الشكلانية التي كانت سائدة في روسيا في أيامه والنزعة التأريخية التي تجعل من الأدب مجرد فصل من تاريخ الفكر . ولقد تم له ذلك بتحديد « الموضوع الإستيطيقي » الذي يعالجه العمل الفني بوصفة نسقاً دلاليا غير مغلق على نفسه . كما نجد عند « سوسير » ، وإنما - بالعكس - بوصفه نظاما من العلامات المشبعة بالأحكام الأخلاقية الضمنية أو المسبقة .

انظر الترجمة الفرنسية لكتاب « باختين » مع مقدمة منهجية ممتازة للباحث « ميشيل أوكوتريه » :

Mikhail Bakhtine, **Esthétique et theorie du roman.** Paris, Gallimard, 1978.

وبالنسبة لنقد « لوكاتش » انظر ملاحظات « ميتران » في دراسته :

Henri Mitterand, **Le discours du roman,** Paris, P.U.F., 1980, p. 30

٥ - انظر : Lucien Goldmann, **Pour une sociologie du roman.** Paris, Gallimard, (Idées) 1964, p. 281.

وانظر دراستنا عن أعمال « جولدمان » :

محمد على الكردى : الرؤية الاجتماعية في النقد الفرنسي المعاصر ، **مجلة عالم الفكر** ، المجلد ١٥ العدد الرابع ، يناير - فبراير - مارس ١٩٨٥

٦ - انظر : Tzvetan Todorov, "Poétique", in **Qu'est- ce que le structuralisme?** Ed. du Seuil, 1968 pp. 147- 148.

يبدو أن هذه سمة غالبة تميز بدايات الفن الروائي في كثير من بلدان العالم . من ثم ليس بغريب أن تكون بدايات الرواية في مصر محصورة في رواية التسلية والترفيه ووسيلة لتوصيل المعرفة والتثقيف السريع .

انظر في ذلك : عبد المحسن طه بدر ، **تطور الرواية العربية الحديثة** ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ص ١٢١ - ١٢٢ .

٨ - تودوروف ، المرجع السابق ، ص ١٤٩ .

٩ - من أطرف الرؤى النقدية التي تدين المنظور الذاتي بوصفه منظوراً مناقضاً لطبيعة الرواية رؤية « رينيه جيرار » ، الذي تأثر به « جولدمان » في تحليلاته ، والتي حلل على أساسها تاريخ الرواية الفرنسية وهي ما أطلق عليها اسم مبدأ « الرغبة المثلثة » (désir triangulaire) وتقوم هذه الرؤية على كون بطل الرواية يسعى إلى تحقيق رغبته عبر مثال أو صورة لشخصية مثالية يحاول ، بواسطتها ، تحقيق ذاته ، وهو ما يبرز في رواية « دون كيخوته » التي يقلد بطلها أمجاد الفارس « أماديس دى جول » ، وهي الرؤية نفسها التي نراها في رواية « مدام بوفاري » التي تشكل فيها البطلة أحلامها وفقا لما تقرأه في روايات الغرام والفروسية . ويعتقد الناقد أن هذه الرؤية ، التي تقوم على فكرة المشاركة والانفتاح على الآخر ، هي الأساس الحقيقي للبنية الروائية (أليست هذه فكرة « باختين » ؟) ، وهو ما يعنيه بعبارة « الحقيقة الروائية » التي ترد في عنوان دراسته . إلا أن هذه الرؤية « الصادقة » سوف تضطرب وتتحول إلى نكران الآخر وذلك في صورة البطل الرومنطيقي المتقوقع على ذاته والذي ينتهي بتشييء الآخرين وتحويل المجتمع إلى « عقبة » تحول دون تحقيق رغباته التلقائية وتهدد استقلاليته الذاتية . ويبدو أن هذه البنية ، كما يذهب ، تصل إلى مداها في مؤلفات « مارسيل بروست » التي تتقوقع حول محيط الكاتب وأسرته .

انظر :

René Girard, **Mensonge romantique et vérité romanesque.** Paris, Grasset, 1961, pp. 16- 51.

١٠ - انظر : Gérard Génette, Figures III. Paris, Ed. du Seuil, 1972, p. 71

١١ - انظر :

Jean Ricardou, **Le nouveau roman.** Paris, ed. du Seuil, 1978, p. 27.

١٢ - هذه الفكرة تذكرنا بمفهوم الإنسان النمطي « ذي البعد الواحد » الذي بلوره « هربرت ماركيوز » من منطلق اغتراب العلاقات الإنسانية « الحميمة » تحت وطأة آليات المجتمع التقنوقراطي البالغ التقدم . انظر : Herbert Marcuse, **L'homme unidimensionnel.** Paris, Ed. de Minuit, 1968.

(النسخة الإنجليزية ١٩٦٤)

١٣ - جان ريكاردو ، المرجع المذكور ، ص ص ٣٢ - ٣٧ .

١٤ - المرجع نفسه ، ص ص ٥٠ - ٧٥ .

١٥ - المرجع نفسه ، ص ص ٧٥ - ١٠٢ .

١٦ - المرجع نفسه ، ص ص ١٠٢ - ١٣٥ .

وزمن الـــرواية الإسبانية أيضـــــا

محمد أبو العطا

جرت فى السنوات الأخيرة محاولات نقدية لتحديد إحداثيات الحركة الشعرية فى إسبانيا ، نظراً لما شاع عن ركودها فى العقود الأخيرة . يقول الناقد الأدبى الإسبانى ميجل جارثيا ـ بوسادا ـ (Miguel Garcia- Posada) على ضوء مقولة أوكتابيو باث ، إن الشعر الإسبانى مضطر إلى الحياة رهين السراديب وإن انسحابه من الدوائر التجارية أضحى بيناً ، ويقول أيضاً :

« مما لاشك فيه أن هذه الحقبة ليست حقبة الشعر ، فآخر حقب الشعر كانت بين الحربين . . . إن فقدان التقليد الشفاهى لحدث خطير بالنسبة إلى الشعر الإسبانى ، والشعر بوجه عام . . . . »[1] .

ثم ينتقل إلى جورج مونان (Georges Mounin) ، وكتابه (الشعر والمجتمع)، (١٩٦٢) ، ليطرح أحد أسباب ركود حركة الشعر وهو ظهور وسائل أخرى أكثر قوة ، تقدم للجماهير ما كان الشعر وحده تقريباً يقدمه لها من قبل : الغذاء العاطفى . ويخلص ميجل جارثيا ـ بوسادا إلى أن الشعر قد فقد مكانته ، يرجع هذا ـ فى رأيه ـ إلى أن الشعر ما زال يرزح تحت وطأة إنتاج الشعراء الكبار فى الأربعين سنة الأولى من القرن ، ما زال أسير إبداع حركة « الحداثة » و « جيل ١٩٢٧ » ، لذا لا يلتفت أحد إلى ما يكتب الآن من شعر فى إسبانيا ، إلى جانب أنه ، مع نهاية حكم الجنرال فرانكو ، شغل الكتاب السياسى والصحفى الساحة ليضطلع بمهمة التعبئة الإيديولوجية مع مقدم الديمقراطية .

ولا تشغل هذه القضية بال النقاد وحدهم ، فكثير من الشعراء الإسبان المشاهير رأى بدوره أن يدلى بدلوه فى هذه القضية ، فكتب الشاعر الإسبانى آندرس سانشث روباينا (١٩٥٢) (Andrés Sanchez Robayna) فى ١٩٨٩ :

« يقولون إن الشعر زورق يغرق ، وإننا نشهد الآن ، فى الأدب الإسبانى ، انحطاطاً مطرداً للكلمة الشعرية ، فشعراء إسبان معروفون ممن شغلوا اهتمام وسائل الإعلام على مدى سنوات ونالوا ، بدرجات متفاوتة ، تقديراً وجوائز عديدة قرروا هجر الشعر والانتقال بكل أسلحتهم إلى حقل الرواية . . . وإن مرد ذلك هو محاولة كسر حاجز الأقلية لنوع أدبى لا يحظى اليوم إلا بالقليل من القراء . . وإننا منذ أكثر من عقد

من الزمان نعيش أزمة فى استيعاب الشعر للّحظة التاريخية . . . »(٢)

لكن الشاعر يرى أن السبب الأساسى هو فقدان معنى القداسة عموماً بوصفه أحد ملامح المجتمعات الحضرية المعاصرة ، لذا يعانى الشعر من رفض الجماهير العريضة له ، فيعيش الشاعر فى مجاله السرى ، على هامش الإطار الاجتماعى ، بعد أن تجاهله الجميع .

بيد أن الوضع ليس بهذه القتامة ، فكلاهما يرى أن قرض الشعر لم يكن يوماً إلا للصفوة وأن قرّاءه هم الصفوة أيضاً ، وأننا لا ينبغى أن نهتم لذلك ؛ فالشعراء الخالدون ، الكبار ، قليلون ، وأن ما ينشر فى الوقت الحالى من أعمال شعرية لا يزيد كثيراً عما كان ينشر فى حقب خلت ، بيد أنه لا يقل عنه أيضاً ، ويتفقان مع أوكتابيو باث فى أن الشعراء العظام أخلد من الروائيين .

ويقول الشاعر والقصاص الأرجنتينى الكبير خورخى لويس بورخس (Jorge Luis Borges) ، (١٨٩٩ — ١٩٨٦) :

« فى كل حقبة ، ثمة نوع أدبى يفوق الأنواع الأخرى . . . والآن يبدو أن الرواية هى هذا النوع »(٣) .

الحديث عن الرواية الإسبانية إذن ، وفى إيجاز ، هو عملياً من أشق الأمور ، وسنحاول فى حدود ما هو ممكن اختصار ما لا يمكن اختصاره ، وتجنب هذا السيل الكبير من أسماء الكتاب وأعمالهم والذى لا مندوحة للمتصدى للحديث عن الرواية الإسبانية من ذكره ، نظراً إلى أنها (أى الرواية الإسبانية) — رغم أمجادها فى الماضى والحاضر — مازالت بعيدة عن ذاكرة الجانب الأكبر من القراء العرب .

حاضر الرواية الإسبانية :

بداية من الربع الأخير من هذا القرن ، على وجه التقريب ، يشهد حقل الأدب فى إسبانيا لحظة رواج روائى لم تتح له منذ أواخر القرن الماضى ، عندما انحسر مدّ التيار الواقعى فى إسبانيا الذى استمر حوالى نصف قرن ، إذ تجتمع للرواية الإسبانية فى الوقت الحاضر أربعة أجيال على الأقل من الروائيين . وأدى تراكم إبداعاتهم المتواصلة إلى تعمق الإحساس ، الآن ، بمولد نهضة روائية إسبانية طال انتظارها ولنلق نظرة موجزة على تلك الأجيال الأربعة :

١ - **جيل ما بعد الحرب** : وفى مقدمته ، الكاتب العبقرى كاميلو خوسيه ثيلا (Camilo Jose cela) (١٩١٦ -) جائزة نوبل ١٩٨٩ - ، وميجل دليبس (Miguel Delibes) (١٩٢٠ -) ، اللذان لا يزالان ينتجان إبداعاً رفيع المستوى مع بداية عقد التسعينيات .

٢ — **جيل الواقعية** (أو جيل الخمسينيات) : ونذكر من رواده خوان مارسيه (J . Marsé) (١٩٣٣ —) وخوان جويتيسولو (Juan Goytisolo) (١٩٣١ -) وسانشث فيرلوسيو (S . Ferlosio) (١٩٢٧ —) .

٣ — **جيل الرواية الذاتية** : وهو جيل التجريب الذى حاول كسر مد التراث الواقعى الإسبانى وكتابة رواية نفسية ، ذاتية ، مركبة فنياً ، ومن رواده : خوان بنيت (Juan Benet) (١٩٢٧ — ١٩٩٣) وعلى نحو ما ، خوان جويتيسولو أيضاً .

٤ — **جيل من يسمون بالروائيين الجدد** : وهو جيل يجمع بين العديد من الاتجاهات النشطة ، من بينها فريقان محددا الملامح . الأول ينتمى إليه كتاب ليسوا بالجدد على القارىء الإسبانى ، بل يرجع تاريخ بداياتهم إلى أكثر من خمس عشرة سنة مضت . منهم من كتب أعمالاً تندرج تحت طائلة الواقعية النقدية أو الاجتماعية (باثكث مونتالبان ، Vàzquez Montalbàn) (١٩٣٩ —) ومنهم من اتخذ منحى التجريب والذاتية (خابيير ماریاس Javier Mariàs) (١٩٥١ —) ومنهم من أنتج رواية بوليسية رفيعة المستوى (إدواردو مندوثا) (Eduardo Mendoza) (١٩٤٣ —) .

والآخر جيل من الروائيين تتراوح أعمارهم الآن بين الثلاثين والخمسين عاماً لكنهم عرفوا مع بداية الثمانينيات . ومن أشهرهم أنطونيو مونيوث مولينا (Antonio Munoz Molina) (١٩٥٦ —) .

وكتاب الفريق الأول من الروائيين الجدد (إلى جانب من سبقهم من روائيين بالطبع) هم فى الحقيقة الذين مهدوا على نحو ما للنهضة الروائية الحالية . فهذه هى حالة إدواردو مندوثا ، عندما نشر روايته : (الحقيقة فى قضية سابولتا) (١٩٧٥) التى تتسم بأسلوب رشيق وحيوى وهو ما كانت تفتقر إليه الروايات التجريبية الأخيرة ، وهذه الرواية تجمع بين ملامح الرواية الشعبية والبوليسية وروايات الحب وتمتاز بدقة الحبكة الدرامية التى ستكون لها فيما بعد مكانة متقدمة . وكما هى الحال أيضاً بالنسبة لرواية (الوشم) (١٩٧٤) ، لباثكث مونتالبان ، التى تتأسس على تقنيات الرواية البوليسية واللغة الواقعية الساخرة مع الاهتمام بتركيب النص قطعة قطعة واستخدام الشخوص بوصفهم أدوات تدفع القارىء إلى استشفاف نظرة الإنسان المعاصر إلى العالم . وروايات باثكث مونتالبان تهدف من وراء الحبكة البوليسية إلى تسجيل التحولات الاجتماعية وتبدل نظرة رجل الشارع ووعيه بالظواهر الاجتماعية والبحث عن روافدُ الحس الجمعى الجديد داخل إسبانيا . بيد أن المنحى الاجتماعى فى الرواية الإسبانية المعاصرة - على عكس ما قد يتوقع - لا يعدو كونه منحى هامشياً عارضاً .

ولعل من أبرز تأثيرات التجريب على الرواية ، فى هذا الصدد ، الذى انعكس فى إنتاج العقدين الأخيرين ، البحث فى الذات ، والميل إلى جو العزلة ، والتملص من هموم رجل الشارع .

الرواية الواقعية فى القرن العشرين وإسبانيا :

من المعروف أنه بعد رواج الرواية الواقعية فى إسبانيا فى النصف الثانى من القرن التاسع ، امتداداً للواقعية الأوروبية وخاصة الفرنسية ، تعثر الخطاب الواقعى فى الأدب عامة ولم يجد من يؤسس لمحتواه خاصة فى الرواية رغم ظهور روائيين عظام أمثال بيوباروخا (Pio Baroja) (١٨٧٢ — ١٩٥٦) .

ويقول الناقد ومؤرخ الرواية الإسبانى إوخنيو دى نورا[٤] ، فى معرض حديثه عن الرواية الإسبانية بعد الحرب الأهلية ، إن أزمة الرواية فى إسبانيا ترجع إلى بداية القرن الحالى عندما نفدت مضامين واقعية القرن التاسع عشر ، ووصلت إلى ذروتها قبل الحرب من خلال جيل « الفن للفن »[٥] برغم محاولات بعض الروائيين المميزين تحقيق التواصل مع الواقعية ، حتى انتهت الحرب الأهلية فبترت الحركة الثقافية بتراً وحشياً وشل كل نشاط إبداعى . بيد أن أنكى مساوىء الحرب قد تمثل فى الشتات الفكرى والإيديولوجى والخواء الأخلاقى إلى جانب العزلة عن الخارج . ويضيف الناقد الإسبانى أنه لم تكن ثم مُثل إيديولوجية أو جمالية محددة ، خاصة بعد أن فُرضت على المبدعين القطيعة بينهم وبين الإنتاج السابق على الحرب (الرواية الاجتماعية — جيل النيورومانسية ، ١٩٣٠ — ١٩٣٨)[٦] ، وحُملوا قسراً على إفراغ مافى جعبتهم من أية شحنة واقعية اجتماعية أو نقدية .

وهكذا ، مع بداية الأربعينيات ، تكرر الوضع وبدا أن الواقعية فقدت إلى الأبد آخر معاقلها فى إسبانيا . لذا نعتبر ظهور جيل ك . خ . ثيلا[٧] معجزة فى حقل الرواية حيث ألقى على عاتقه وصلَ ما انقطع أو بُتر بتراً . ومع هذا فإن رواد هذا الجيل أنتجوا أعمالاً رائعة وانتصروا على إبهام الخطاب الروائى وتشتته ، باللجوء إلى تجديد التقنيات الروائية بل ممارستها فى عبقرية ، إلى أن جاء جيل الخمسينيات فأعاد إلى الخطاب الروائى بعض ملامح الواقعية الأصيلة . ولم تكن طروحهم الواقعية ولا الالتزام السارترى ولا تكريسهم للقضايا الاجتماعية بالشىء الجديد ، بل إن الجديد كان الاهتمام ببنية النص ، بعيداً عن التجزىء أو الشتات ، وبحرفية الإبداع ، مقابل كتابات جيل الأربعينيات (فيما خلا ثيلا) التى اعتبروها هامشية . وكان جديداً أيضاً أنهم وجدوا محتوى إيديولوجياً راسخاً ترتكز عليه أعمالهم (رغم ما اتسمت به رواياتهم من ذاتية شديدة ، حالة « خوان جويتيسولو » مثلاً) : ففضح البؤس الاجتماعى ، ومناهضة الحكم الشمولى ، والدعوة إلى رفع المستوى الثقافى ، أساساً لأية نهضة . كما تعلموا من الجيل السابق ومن قراءاتهم الغزيرة للأدب الفرنسى والأمريكى تطبيق كل جديد فى تقنية النص .

ظروف جديدة :

مما سبق ، يظهر جلياً أنه ليس بوسعنا الوقوف على أسباب ازدهار الرواية الإسبانية الآن دون الرجوع إلى ما بعد انتهاء

الحرب الأهلية . ويمكننا أن نقسم تلك الفترة إلى قسمين :

١ ــ الفترة الأولى بعد الحرب (١٩٣٩ ــ ١٩٥٦) : فترة الفقر والعزلة (الرقابة الصارمة على النشاط الإبداعي) .

٢ ــ الفترة الثانية بعد الحرب (١٩٥٦ ــ ١٩٧٥) : فترة الخروج من العزلة والتسليح الإيديولوجي المناهض لحكم الفرد ، حتى وفاة فرانكو ، (واقعية اجتماعية ، إرهاصات نهضة ثقافية) .

كما أنه ، مع مقدم الديمقراطية ، يبدأ في إسبانيا عهد جديد : الحريات ، التقدم الاقتصادي ، تغير الذوق وتطور الحس الجمالي . والأهم هو أن رجل الشارع الإسباني انفصل عن تكريس اهتمامه باحتياجاته المادية الحياتية الأولى وأضحى ينعم بجو من الرفاهية في غياب أزمات أو معضلات قومية ملحة .

أما فيما يتعلق بالرواية وصناعة الكتاب على نحو مباشر ، فينبغي أن نبرز الدور الذي تقوم به دور النشر[٨] في تشجيع الكتاب والاحتفاء بأعمالهم ، خاصة أن إسبانيا تأتي في المرتبة الرابعة بين دول العالم من حيث عدد الكتب التي تطبع فيها ، أضف إلى هذا ما يتاح للكتاب الإسباني من فرص للتوزيع في إسبانيا ودول أمريكا اللاتينية الناطقة بالإسبانية . بل يذهب بعض النقاد إلى تأكيد أنه لولا اهتمام دور النشر لما تحققت النهضة الروائية الحالية .

المناخ الثقافي :

ليس من الهين في هذا المقام أن نحدد أو نوجز الروافد الثقافية - أو غيرها - للواقع الروائي الحالي ، لتشعب هذه الروافد وتشابكها ، ومع هذا سنحاول الاقتراب منها بشيء من الإيجاز ؛ ولعل من أبرزها :

١ ــ دخول إسبانيا سياسياً في الإطار الأوربي ، وما واكبه من انفتاح على كم هائل من الظواهر الثقافية والأدبية القادمة من أوروبا وأمريكا ، ونشاط حركة الترجمة ، وتراجع ما أطلق عليه هناك « الثقافة الرسمية » التي كانت تفرضها أوساط بعينها أو يفرضها نقاد بعينهم على القراء .

٢ ــ مع بداية عقد الثمانينيات ، أدى تقسيم البلاد داخلياً إلى أقاليم مستقلة إلى توزيع الميزانية الخاصة بقطاع الثقافة توزيعاً عادلاً إلى حد ما على الأقاليم المختلفة ، مما ساعد على توافر الأموال لدعم الأغراض والاهتمامات الثقافية والأدبية الإقليمية بهدف البحث عن الهوية الخاصة بكل إقليم ، ونشأ عن هذا تعدد البؤر الثقافية ، فبعد أن كانت تقتصر على برشلونة ومدريد ، أصبحت هناك نهضة ثقافية ، أدبية وفنية في مراكز أخرى منها إشبيلية وفالنثيا وبيبخو وسان سباستيان . . إلخ .

٣ ــ تقنيات السينما : نشأت الأجيال الحالية من الروائيين والكتاب تحت سيطرة السينما باعتبارها أداة ثقافية مؤثرة ، فيقترب الكثير من المشاهد والمواقف التي تعمر الرواية الحديثة من تقنية السينما ، بل إن بعضها ليعد نقلاً محضاً لها على الورق ، حيث نجد أساليب وقوالب تشكيلية وجمالية سينمائية مستخدمة في تركيب الرواية .

٤ ــ الموسيقى والتصوير : وينسحب عليهما ما قلناه في الملاحظة السابقة .

٥ ــ ومن الظواهر المتعلقة أو المصاحبة أو المؤثرة في ذيوع الرواية الإسبانية الآن أن جمهور القراء يتقدم لأول مرة على النقاد ليحتفي بالأدب الجيد ويفرض نوع الروايات التي يفضلها ، والتي يجد فيها صدى لواقعه المعيش ، ولأول مرة أيضاً يصحح النقد المتخصص مساره ليمضي في الاتجاه الصحيح وليفسر هذه الظاهرة ــ أو الظواهر ــ الجديدة .

ومن منجزات الرواية الحالية والهامة أيضاً ما أحدثته من تطور في لغة الكتابة وتطويعها للأغراض الجديدة ، لتتواءم مع مفاهيم العصر وضرورات التعبير .

ولست أدري لم يلح علينا في هذا الصدد أن ثمة تناغماً بين قضايا الرواية الإسبانية والرواية العربية في هذين الملمحين على وجه الخصوص (نقد الرواية وتطوير لغة الكتابة) ؟

كما أن الرواية نجحت في تسجيل ما اعترى المجتمع الإسباني مؤخراً من تغير في العادات وتطور العقلية الإسبانية ، وفي رصد الأوضاع الجديدة والتأريخ لأكبر ظاهرة اجتماعية حدثت خلال هذا القرن وهي الانتقال من المجتمع الريفي (حتى الخمسينيات) إلى المجتمع الحضري ، أو مجتمع

المدينة ، وكان انتقالاً سريعاً ومفاجئاً فنشأت عنه متغيرات جديدة بسلبها أو إيجابها .

ومن آثار هذه المتغيرات الجديدة والظواهر الاجتماعية التى صاحبتها ، اختلاف إيقاع الحياة ، فى السنوات الأخيرة على وجه خاص ، والتحول الذى أصاب القيم الاجتماعية فجعل الناس يحسون إحساساً عميقاً بالاغتراب .

ففى مجتمع المدينة (الإطار الجغرافى والاجتماعى للنص الروائى الحالى فى إسبانيا) ثمة خلل ناشىء من تعقد الإيقاعات المتباينة ، أو تفاوت السرعات أو تعطلها ، بين جيل وجيل فى مواجهة ما يطرأ من أوضاع وظواهر والتفاعل معها . فهناك جيل الحرب الأهلية الذى ما زال حبيس الشعور بالذنب أو بالظلم ، حسب انتمائه لأى من الفريقين المتناحرين ، وهناك مقولة « إننى أغفر لكن لا أنسى » التى ما زال يرددها أبناء ذلك الجيل سواء من انتصر ويبحثُ عن الخلاص النفسى مؤكداً عدالة قضيته (التى راح ضحيتها مليون إسبانى) ، أو المهزوم الذى ما زال يسعى وراء رد اعتباره . وقد يتوهم البعض أن آثار الحرب الأهلية قد تلاشت تماماً بعد مرور ما يربو على الخمسين عاماً على انتهائها ، بيد أن تواتر الأعمال الروائية الصادرة حديثاً ، التى مازالت تتخذ من الحرب الأهلية الإسبانية (٣٦ ــ ١٩٣٩) موضوعاً لها[٩] ، والضجة الكبرى التى صاحبت ذكرى مرور مائة عام على مولد الجنرال فرانكو[١٠] (١٨٩٢ ــ ١٩٧٥) وما واكبها من نشاط كبير فى الإصدارات فى مجال التاريخ ، وعلم الاجتماع وعلم النفس والسياسة أيضاً ، لتبرهن على أن ذلك الجرح الغائر فى ضمير الشعب الإسبانى لم يندمل بعد .

وهناك جيل ما بعد الحرب ، جيل الفقر والعزلة ، الذى يرى العالم من خلال نظرة متشائمة محبطة ، نظرة تردد وخوف أمام المتغيرات الجديدة ، فهو جيل كابد ويلات الحرب دون أن تكون له يد فيها . ثم جيل الستينيات الذى يحمّل الجيلين السابقين ، أولاً ، مسؤولية الكارثة ثم يعيب عليهما سلبيتهما إزاء العزلة والخواء الروحى اللذين ظلت إسبانيا تبحر فى خضمهما ردحاً طويلاً من الزمن . وهو جيل يعتبر نفسه تاريخياً ، مسؤولاً عن « الثورة » ضد فرانكو ، ثورة ديالكتية ، من خلال طروحاته الجدلية (da gauche divine) ، وبناء رأى عام داخل مناهض لحكم الفرد ، كما يعتبر نفسه أباً للديمقراطية الحالية ، فهو قد صنعها تحت الأرض ، بعيداً عن أعين السلطة ؛ أو فى السجن ، بعد أن جاهر بمعارضته فاعتقل . ويرى أن له يداً بيضاء على الأجيال التى أعقبته ، وإن تنكرت هذه الأجيال له . وفى عصر الديمقراطية الحالى ، يشعر أبناء هذا الجيل بعظيم الإحباط ، بعد أن فقدوا الأرض الصلبة التى قامت عليها مُثلهم ، « فالثورة » التى صنعوها احتلت مكانها المحتوم فى كتب التاريخ وفرغت أوعيتهم الإيديولوجية من محتواها ، لقد أصبح منطوق خطابهم الإيديولوجى « قديماً » ، ولم يعد يثير فى المتلقى أى رد فعل اللهم إلا التثاؤب .

وجيل السبعينيات ، جيل الحريات الشخصية والانتخابات الديمقراطية ؛ نعم ، الجيل الذى يرى فى ممارسة حرياته الشخصية أهم منجزات عصره . وجيل الثمانينيات ، جيل النمو الاقتصادى والدخول فى أوروبا والانفتاح التام على العالم الخارجى .

وأبناء الجيلين الأخيرين لم يكابدوا ويلات الحرب الأهلية ولا آثارها ، ولم يشهدوا « ثورة » عقدى الستينيات والسبعينيات ، بل إن لهم ، فى ظل النظام الملكى الديمقراطى ، طموحات وآفاقاً مغايرة . وما يجرى بين هذه الأجيال جميعاً ، المتجاورة أفقياً فى الوقت الراهن ، ليس صراعاً مأساوياً بل هو تباين فى المنظور وتفاوت فى ردود الفعل إزاء الأوضاع الجديدة والتطور الاجتماعى مع أواخر القرن الحالى ، ومن ثم الخلل الناشىء عن تعاقب هذه الأجيال أو تزامنها ، وما ينشأ عنه من اغتراب . وهو اغتراب قد يعزى أيضاً إلى شعور الإنسان المطرد بالإحباط وبالتشاؤم . فبرغم الازدهار الاقتصادى ، وبرغم التقدم التكنولوجى الهائل ، وبرغم دعاوى السلام العالمى والعدل الاجتماعى ، إلا أنه فشل فى حل أغلب المعضلات التى ما زالت تؤرق ضمير العالم . لذا فقد آثر كلٌ إغلاق الباب إزاء أية هموم اجتماعية ، آثر الانعزال السلبى .

ونجد هذا ممثلاً فى العديد من الروايات الجديدة التى تتميز بقلة شخوصها وبوجود مساحات كبيرة للمناجاة الذاتية بوصفها أساساً للهيكل الروائى . فالإنسان جزيرة ، تحيط بها مياه العزلة من كل جانب ؛ ورغم تقدم وسائل الاتصال ، فقد الإنسان اتصاله بالآخر ، قطع حواره معه ، وتحول الحوار إلى مناجاة .

رواية فراغات :

بإلقاء نظرة إحصائية على أشهر الأعمال الروائية الإسبانية فى الحقبة الأخيرة ، نرى أنها تنبنى على الفراغ ، أو هى نهب للفراغ : الفراغ المكانى أو الداخلى النفسى أو تغييب الحدث .

فالراوى ـ دون أن يترك المجتمع الحضرى ، فى إطار المدينة ـ يتخير الأماكن القفر ، الخالية من البشر ، ساعة الفجر أو فى الليل المتأخر مثلاً ، فى الشوارع أو المساحات التى هجرها صخب الحياة فى أوقات السعى النهارى ، أو الأماكن نفسها بعد لحظات من رحيل الناس عنها . وقد يتخير إطار المدينة الصغيرة فى الشتاء حيث يقل المارة وتجبرهم شدة القر على الاحتماء بمنازلهم فتسيل نظرة البطل الخاوية بالطرقات والأبهاء الوحيدة وعلى الجدران الكئيبة لتطهر روحه من آلامها[11] ؛ أو يفضل التجول بباحات وأفنية قصر الملك ، تحت جنح الظلام ، وفى اللحظات التى تخلو فيها من الحركة ، وتتشبث نفسه بنعيم الطفولة[12] ؛ أو يكلف ـ وهو الغريب الضال ـ بقصور وقنوات وجسور « البندقية » ، فى فصول السنة التى ينخفض فيها عدد الزائرين وتصبح المدينة الخاوية كأنها صارت مدينته وحده[13] ؛ أو هو يقضى نحبه ويعيش لحظة « البرزخ » وحيداً ، طليقاً ، فتهفو روحه إلى الأماكن البعيدة ، الوادعة ، وتحلق فوق مدينة الموتى ، بين المقابر والأضرحة ، تنشد الخلاص الأبدى[14] ، خاصة عندما يجن الليل فيصير الفراغ سمعياً وبصرياً ؛ ففى الليل تتحول الأبنية ومعالم المدينة إلى فراغ معتم ، موحش ، إلا من ومضات يعكسها ضمير البطل على حيز جغرافى محدد ، مساحات مكانية لها صلة بماضيه أو بأزمته . وفى الليل أيضاً أو فى الفجر ، تتلاشى كل الأصوات و« كل موسيقى تتوقف »[15] فيمسى الفراغ السمعى بُعداً آخر من أبعاد الصراع النفسى وخلفية تتيح لصوت الشخصية التكثيف الدرامى فى لحظة التأمل . وهى لحظة نابعة من الفراغ أو الخواء النفسى ، وضمير البطل « يغترب » بفعل أزمة نفسية تركته رهين هذا الخواء ، أعزل ، ويحاول هو أن يتسلح ضد هذا الفراغ بتأملاته الذاتية والغوص فى أغوار ذاته المعذبة .

ومن ثم ، نلاحظ أن غياب الحدث ـ ديناميكية الحدث ـ قد طغى على السرد وحل مكانه زمن بطىء[16] يعمق الإحساس بوطأة الأزمة على البطل (إبراز الصراع الداخلى النفسى بتجريد المكان) .

وعلى عكس روايات الفترة السابقة ـ وكذا الروايات المتأخرة التى ما زالت تنتهج ذات المنهج ـ رغم قلتها ـ ، حيث يضطلع بدور البطولة قطاع من الشخوص ، وليس البطل الأوحد ، لرصد آثار أو ظروف لحظة تاريخية على المجتمع أو قطاع منه ، سواء أكان ذلك من خلال رحلة فى الهواء الطلق تنتهى نهاية مؤلمة[17] ، أم فى منتجع على الساحل يجمع بين حشد من المصطافين السلبيين[18] ، أو بين جماعة من المستنيرين على أحد المقاهى « الثقافية » تناقش على موائده قضايا « الثورة »[19] أو بين أفراد طبقة بعينها فى مدينة بعينها اختيرت لتسجيل التباين الفكرى والعقائدى والتفاوت الجيلى بين أفرادها مع إرهاصات حقبة جديدة[20] (وكانت جميعها ـ أى روايات ذينك العقدين ـ إطاراً ومرتعاً لعرض جدليات تلك الحقبة التاريخية) ، فإننا نلاحظ ، فى الرواية الإسبانية الأخيرة ، اختفاء البطل الجمعى وهيمنة البطل الأوحد[21] على الجانب الأكبر من النص انطلاقاً من الراوى فى ضمير المتكلم[22] ، الذى زادت سيطرته بشكل ما على السرد الإسبانى بدءاً من أربعينيات هذا القرن .

ونحن لا نكاد نلمح ، فى أعمال الفترة الأخيرة ، مشهداً يصور جموعاً محتشدة أو تجمهراً شعبياً اللهم إلا فى القليل النادر منها[23] . بل إنه ، فى أغلب الأحوال ، إذا ما رصدت فى إحدى الروايات جموع فإنها تبدو ذاهلة وتلوح مغيبة عن الوعى أو مشوهة ، ممسوخة ، بفعل الرعب أو العدمية ، أو التهميش ، جموع كتلك التى تتراءى فى أضغاث الأحلام أو فى المرايا المشوهة ، حصاد النفوس المؤرقة ، المجزأة .

ونورد مثالاً على ذلك سطوراً من رواية (الأربعون) لخوان جويتيسلو :

« ما بين الأحلام والضباب ، أطللت برأسك أو ربما اعتقدت أنها رأسك دون أن يمكنك أن تتحقق من ذلك فى يقين مرآة رحيمة ، وحضرت المشهد المصيرى الرهيب لشتات أمم بأسرها ، آلاف مؤلفة من المخلوقات الكلمى ، العمياء ، الهاربة من الأرض المحترقة والصلدة ، بين غابات رمادية وأنهار جفت . أكان التهديد الاستهلالى للألف عام المشئومة هو الذى يشتت الشعوب فى صخب مضطرب وفى كل صوب ؟ أكانوا يفتشون عن مأوى فى خضم الغياهب الكثيفة الثقيلة . . . ؟

كنت تتقدم مسرعاً وسط المشهد الخرب وكان مصباحا السيارة التى تستقلها يكشفان للحظات خاطفة أشباحاً ، وظلالاً بائسة ومرتبكة ، تتعثر فى عتامة الطريق وفى أيديها زجاجة عرق رخيص ، وفى قيعان مقلها جذوة رعب كامنة .

. . . والسيارة كانت سيارة طفولتك البعيدة (. . .) ، بدت كأنها تتحرك فى استقلالية متسللة مهمومة ، بينما تتراءى فلول محتشدة ، ثملة ، (. . .) فى كل خطوة فى الحلكة ، تلعنكما فى لغة مهرطقة وبتعابير كدرة (. . .) بعضها يعدو فزعاً كأرانب جبلية بوغتت أثناء سعيها الليل أو ، على العكس ، تتهاوى كالعثث المحترقة فى اضطرام قبس (. . .) كانت العربة تنزلق فى سرعة أعلى تدرجياً وتتفادى بأعجوبة جماهير المشردين الذاهلين المثقلين بالأحمال ونسلها الغزير المتعنقد الشرس »[٢٤] .

الرواية الإسبانية الجديدة : أغراضها ، اتجاهاتها :

نحن بصدد كم هائل من النصوص الروائية شديدة التنوع ، متعددة الاتجاهات . ويرجع هذا إلى الحرية المطلقة فى اختيار موضوعاتها وأغراضها وغياب أى نوع من أنواع الالتزام الأدبى أو القيود أو الأطر الإيديولوجية عن الكاتب عند اختيار موضوعات ، خاصة بعد أن توطد لدى المبدعين والمهتمين بالحركة الأدبية اقتناع ، أو شعور ، بفشل التنظير للظواهر الأدبية فى التوصل إلى أية نتائج أو فى القيام بدور اجتماعى حقيقى »[٢٥] .

كما أن حقل الرواية لم يعد يقتصر على الروائيين المكرسين وإنما انضم إليهم ــ على نحو لم تشهده إسبانيا من قبل ــ كتّاب من حقول المعرفة والثقافة والأدب الأخرى من شعراء[٢٦] ومسرحيين[٢٧] ومشتغلين بالصحافة[٢٨] وأطباء ورجال اقتصاد وعلماء نفس[٢٩] واجتماع . . . ، فأضحت محاولة إدراج كل هذا التنوع ــ أو هذه التعددية ــ تحت تصنيفات محددة متعذرة عملياً .

وفى غياب الرافد الواقعى الاجتماعى أو تغييبه أو ابتساره ، ترتبط الأعمال الروائية فى الحقبة الأخيرة ارتباطاً مباشراً بالاتجاهات المفضلة لدى القارىء الجديد الذى أصبح يمثل قاعدة أوسع نسبياً من ذى قبل . وهى اتجاهات تتصل أيضاً بقانون العرض والطلب وبالموضة السائدة : « رومانسية جديدة » ، « العودة إلى الأسطورة » ، (« أسطرة » الواقع ؟) . . . إلخ ، وهى مسميات أراد بها البعض ، دون نجاح ، تصنيف بعض هذا الكم الضخم والمتنوع .

ومن بين هذه الاتجاهات :

١ ــ روايات تجرى أحداثها فى أماكن ذات جاذبية خاصة : لشبونة[٣٠] ، البندقية[٣١] ، الإسكندرية[٣٢] . . .

٢ ــ روايات بوليسية تدور أحداثها فى قاع المدينة ، على غرار الروايات البوليسية الأمريكية (Black novel) والسينما الأمريكية فى عصرها الذهبى (ونذكر احتفاء دور النشر بإعادة طبع أعمال داشيل هيميت (Dashiell Hammett) وما تلقاه من رواج بين القراء) . وهنا تجب الإشارة إلى النمو الديموجرافى والعمرانى الذى شهدته مدينتى برشلونة ومدريد ، وإلى رغبة أدبائها وفنانيها فى إضفاء مسحة « كوزموبوليتانية » عليهما (على نسق برلين الثلاثينيات ولندن وباريس ونيويورك مثلاً) من خلال إبراز كثافة وثراء حياة الليل فيهما ، وذلك

المناخ المشحون بالغموض والعنف . ويقتصر التناول على التشويق والإثارة فى حد ذاتها دون استشفاف جدى للظواهر الاجتماعية المصاحبة .

٣ ـ روايات تاريخية بتقنيات حديثة ، وشاع أغلبها فى عقد الثمانينيات ومع بداية العقد الحالى[٣٣] .

٤ ـ روايات تهدف إلى الغوص فى التراث والبحث عن الهوية الحضارية لإقليم ما ، أو ما يمكن أن ننعته بروايات « الإقليمية المستنيرة » ، وهى تجارب لتسجيل العادات والتقاليد ولغة إقليم ما لحفظها من الاندثار أمام زحف ثقافة الموت الكبرى .

٥ ـ روايات تيار الوعى ، ذاتية خالصة ، مكتوبة للخاصة والصفوة من المثقفين ، وتراجع بعض القيم والمعايير والمسلمات فى عصرنا الحالى مع نهاية القرن ، وتحاول إعادة اكتشاف معنى السعادة والعزلة والوحدة ونظرة الإنسان الحالى للكون . . .[٣٤]

إلى غيرها من « روايات حب » و« أدب نسائى » و« روايات سيكولوجية » و « روايات فانتازيا » . . إلخ ، وتمثل إنتاجاً فرعياً يصعب تحديد ملامحه أو إدراجه تحت مسمى بعينه .

وينبغى أن نوضح أن عقد التسعينيات ينذر بقيام حركة نقدية نشطة فى مجال الرواية تتناغم مع النهضة الإبداعية الكبرى التى قد تحتاج الآن إلى تقنين و ـ لم لا ؟ ـ إلى تنظير . ويرى النقاد أن ثمة بوادر طيبة ـ بوادر إبداعية ـ ذات منحى اجتماعى أصيل فى طريقها إلى تحقيق التواصل مع التقليد الواقعى الروائى الإسبانى العريق[٣٥] . وأرى أن المد الروائى القوى فى إسبانيا مازال فى أوجه ، وأن المناخ الأدبى فى الوقت الحاضر يسمح بالتعددية ويجمع بين تيارات وقوالب شتى ، فى غياب القيود الإيديولوجية . كما أن الحرب الأهلية الإسبانية لم تعد محوراً رئيسياً من محاور القص الآن ، لكنها ما زالت تُمثل رافداً له استمراريته . إضافة إلى أن هذا المد كرس روائيين جداً ذوى موهبة أصيلة ، تترجم أعمالهم منذ سنوات إلى اللغات المختلفة ولهم جمهور من ثقافات أخرى ، وأصبحت النهضة الروائية فى إسبانيا ذات أبعاد مرصودة وشبه واضحة ، إن لم تكن محددة الملامح بالفعل على الأقل فى طورها الأول ، مع نهاية عقد الثمانينيات .

وأخيراً ، فى خضم هذا السيل من الأعمال والكتاب ، ثمة فئة من الروائيين الإسبان الحاليين يتميز إنتاجهم بتفرد خاص . . لا يخضع لتصنيف أو لإحداثيات « التجييل » ، إن صح هذا الاشتقاق ، وهم ليسوا أغراباً على مشهد حركة الرواية فى العالم ، منهم بالطبع : كاميلو خوسيه ثيلا وخوان جويتيسولو وإدواردو مندوثا وخوان بينيت الذى قضى نحبه فى مطلع ١٩٩٣ .

الهوامش :

(١) ميجل جارثيا ـ بوسادا : « الشعر الإسبانى فى مواجهة نهاية القرن » ، صحيفة البابيس (El Pais) ، الملحق الأدبى ، مدريد ، ٢٧ يونية ١٩٩٢ ، ص ص ٩ ـ ١٠ .

(٢) أندرس سانشث روبانيا : « الكلمة الأخيرة ـ يوميات » ، صحيفة « أ . ب . ث » (A. B. C.) الملحق الأدبى ، مدريد ، ٩ سبتمبر ١٩٨٩ ، ص ١٦ .

(٣) خورخى لويس بورخس : « نثرى » ، محاضرة ألقيت فى ٢٥ أبريل ١٩٧٣ ضمن مجموعة تحمل اسم « الأدب الإسبانو أمريكى على لسان مبدعيه » ، مدريد ، ثم نشرت كاملة على صفحات مجلة « كراسات إسبانو أمريكية » ، مدريد ، أعداد ٥٠٥ ـ ٥٠٧ ، يولية ـ سبتمبر ١٩٩٢ ، ص ص ٦٢ ـ ٧٢ .

(٤) إوخنيو دى نورا : « الرواية الإسبانية المعاصرة » ، جـ٣ ، مدريد ، دار نشر « جريدوس » ، ١٩٨٨ ، ص ص ٦١ ـ ٦٦ .

(٥) واكب هذا الجيل ازدهار الحركة الشعرية فى إسبانيا وتألق نجم شعراء كبار ، مثل فيديريكو جارثيا لوركا (١٨٩٨ ـ ١٩٣٦) ورافائيل ألبرتى (Rafael Alberti) (١٩٠٢ ـ) وخورخى جيين (Jorge Guillèn) (١٨٩٣ ـ ١٩٨٤) وبيثنتى اليكساندرى (Vicente Aleixandre) (١٨٩٨ ـ ١٩٨٤) ، واحتفاء النقد « الرسمى » بهم خاصة المفكر والفيلسوف الإسبانى خوسيه أورتيجا إى جاسيت (José Ortega y Gasset) ، وهو راعى

تلك الحركة والمنظر لها وصاحب مقولة « يبدأ الفن عندما ينتهى الإنسان » . وكان أغلب المنتمين إلى جيل لوركا من أبناء الموسرين الذين لم يكن التكسب من الأدب أو أحترافه ليؤ رقهم .

(٦) جيل معاصر لجيل لوركا . من رواده خوسيه دياث فرناندث ـ (José Diaz Fernandez) (١٨٩٨ ـ ١٩٤٠) ورامون خوتا سندر (Ramón J. Sender) (١٩٠١ ـ ١٩٨٢) وبنخامين خارنِس (Benjamin Jarnés)(١٨٨٨ ـ ١٩٤٩) .

قام بدور أساسى فى حقل الرواية الإسبانية ، فى محاولة لإخراجها من عزلتها ووضعها على الطريق الصحيح جنباً إلى جنب مع الرواية الأوربية والأمريكية الحديثة ، حيث طرقوا مناح ثلاثة :

ا ـ تجديد التقنيات الروائية ، بعد أن قرأوا لـ« هنرى جيمس » و« جويس » و« مارسيل بروست » و« ستندال » . . .

ب ـ الالتزام الحقيقى بقضايا المجتمع ، السياسية والاجتماعية : مطالب العمال ، تحسين الأجور ، الحريات . . .

جـ ـ اختيار موضوعات جديدة لم يتناولها الأدب الإسبانى عامة حتى ذلك الحين ولم يولها ما تستحقه من اهتمام فى رأيهم مثل حرية المرأة وحرية الجنس والتأسيس لمعايير أخلاقية جديدة تنبع من الطبقات الكادحة وليس من الطبقات التقليدية القديمة كما كانت الحال فى الأدب « الرسمى » ، وذلك بعد اتصالهم بالأدب « الثورى » الذى كان يكتب ، بعد الحرب العالمية الأولى ، فى روسيا وألمانيا على وجه الخصوص . كما كانوا من دعاة نبذ الحرب والنعرة العسكرية العدوانية فى أوربا والتطلع إلى السلام الاجتماعى والعالمى .

(٧) ينبغى أن نصنف روائيى هذا الجيل حسب مواقفهم خلال الحرب الأهلية وعلاقتهم بحكم فرانكو فى أربعة تصنيفات :

١ ـ روائيون فى المنفى حرمت أعمالهم فى إسبانيا طوال حكم الجنرال تقريباً ، وأهمهم : فرانثيسكو آيالا (Francisco Ayala) (١٩٠٦ ـ) ، ورامون خوتا سندر (Ramon J . Sender) وماكس أوب (Max Aub) (١٩٠٣ ـ ١٩٧٢) .

٢ ـ روائيون من أتباع فرانكو وحاولوا ، ضمن جماعة من المثقفين ، التنظير لحكمه ، ومنهم خواكين فوكسا (Joaquin Foxa) (١٩٠٣ ـ ١٩٥٩) ، وجونثالو تورّنتى باييستر (Gonzalo Torrente Ballester) (١٩١٠ ـ) .

٣ ـ روائيون داخل إسبانيا فى وضع شبهٍ محايد من السلطة ، وأهمهم كاميلو خوسيه ثيلا (١٩١٦ ـ) .

٤ ـ روائيون داخل إسبانيا ومناوئون للسلطة وأهمهم ميجل ديليبس (١٩٢٠ ـ) .

(٨) من بين دور النشر الكبرى فى إسبانيا التى تعتبر على نحو ما مسؤولة عن ذيوع الرواية فى الربع قرن الأخير نذكر : دار نشر « سِيْس بارّال » (Seix Barral) خاصة أن مديرها هو الأديب الكبير كارلوس بارّال (Carlos Barral) ودار نشر « بلانيتا » (Planeta) وتمنح جائزة سنوية فى مجال الرواية تبلغ قيمتها ما يوازى نحو نصف مليون دولار ؛ ثم دارا نشر « ألفا جوارا » (Alfaguara) وتوسكيت (Tusquets) ، من بين دور أخرى . ولا تخفى هذه الدور أنها حققت مكسباً حالياً من وراء تشجيعها للرواية والدعاية لها ، بيد أنها فى الوقت ذاته ، فى السنوات الأخيرة على الأخص ، أخذت تطبق مبدأ انتخابياً فى النشر ، بعد أن وضحت معالم الحركة الروائية الأخيرة ، وتكرس الروائيين « الكبار » حسب اتجاهات جمهور القراء . ومن أطرف ما فى هذه الظاهرة أن القراء الآن ، على عكس المتوقع ، يفضلون الروايات الطويلة ، كثيرة الصفحات ، على الروايات القصيرة على اعتبار أنها ـ أى النوع الأول ـ استثمار جيد لأموالهم (فقارق السعر زهيد) ولأن الروايات القصيرة لا تشبع فضولهم . وهناك من النقاد ما يعيب على الروايات كثيرة الصفحات (التى يفضلها الناشر نفسه على اعتبار أنها خير دليل على موهبة الكاتب الإبداعية) التسرع على حساب الحبكة والرتابة والحشو ، وهو حكم لا يخلو من صدق .

(٩) ونذكر منها رواية ك . خ . ثيلا : « أغنية لقتيلين » (١٩٨٣) ورواية فرانثيسكو أومبرال (Francisco Umbral) (١٩٣٤ ـ) التى تحمل عنوان : (أسطورة القيصر المشعوذ) (١٩٩٢) وروايتى أنطونيو مونيوث مولينا (١٩٥٦ ـ) : (طوبى له) (١٩٨٦) و(الفارس البولندى) (١٩٩١) .

(١٠) من أفضل الأعمال التى كتبها روائى إسبانى احتفالاً بهذه الذكرى ، هو آخر ما كتبه مانويل باثكث مونتالبان وصدر فى نهاية ١٩٩٢ تحت عنوان : (فرانكو ، أعداؤك لاينسونك) ، برشلونة ، دار نشر « سيس بارّال » .

(١١) أنطونيو مونيوث مولينا : (طوبى له) برشلونة ، دار نشر « سيس بارّال » ، (١٩٨٦) .

(١٢) أنطونيو جالا : (المخطوط القرمزى) ، برشلونة ، دار نشر « بلانيتا » ، ١٩٩٠ .

(١٣) إدواردو مندوثا : (الجزيرة الغربية) ، برشلونة ، دار نشر « سيس بارّال » ، ١٩٨٩ .

(١٤) خوان جويتيسولو : (الأربعون) ، مدريد ، دار نشر « موندادورى » ، ١٩٩١ .

(١٥) انظر (١٢) ، الفصل الرابع .

(١٦) تتكرر الإشارة إلى الزمن البطىء فى أغلب أعمال الفترة التى نحن بصددها ، نورد هنا مثلين من رواية (المخطوط القرمزى) (انظر ١٢) بلسان البطل : « . . الزمن لا يمر إذاً وإنما نحن الذين نتحرك فيه على نحو أخرق . » (ص ١٥٨) « . . . الحياة لا تتحرك : تظل ساكنة ، تحدها حدود غامضة متاخمة للصوت . ونحن نلجها أو نخرج منها ـ أى أننا موجودون ـ ما دامت ثمة حياة » (ص ٤٤٨) .

(١٧) (١٧) رافائيل سانشث فيرلوسيو : (الخاراما) ، برشلونة ، دار نشر « دستينو » ، ١٩٥٦ .

(١٨) خوان جويتيسولو : (الجزيرة) ، المكسيك ، دار نشر « سِيْس بارّال » ، ١٩٦١ .

(١٩) مانويل باثِكث مونتالبان : (عازف البيانو) ، برشلونة ، دار نشر « سيس بادّال » ، ١٩٨٥ . انظر (٢٠) أيضاً .

(٢٠) خوان مارسيه : (**الأمسيات الأخيرة مع تيريسا**) ، برشلونة ، دار نشر « سيس بارّال » ، ١٩٦٦ .

(٢١) يتضح هذا بشكل جلى فى التحول الذى يعترى أعمال كاتب واحد مع تغير الحقبة التاريخية والذى يعترى أيضاً منظور الكاتب نفسه بمرور الزمن . فالبطل الجمعى مثلاً فى رواية (**الجزيرة**) لجويتيسولو الذى يعرض لشريحة من المثقفين العدميين فى منعطف خطير من تاريخ إسبانيا تدور بينهم حوارات مطولة وجدليات بصدد الوضع السياسى والاجتماعى فى إسبانيا ، تحول الآن إلى بطل أوحد (راوى ـ بطل) ، بعد ثلاثين عاماً ، فى رواية « **الأربعون** » ، وأضحى الحوار مناجاة ذاتية ، وأصبح الفرد يرى الجماعة من منظور مشوه . ونلاحظ ذلك أيضاً على رواية « **عازف البيانو** » لباثكث مونتالبان (بطل جمعى) وروايته الأخرى (**جاليندث**) (١٩٩١) (بطل أوحد ـ مناجاة ذاتية) .

(٢٢) يعيب النقاد على شيوع إستخدام ضمير المتكلم فى السرد (الراوى ـ البطل) أنه قد صار ذريعة لإهمال عناصر بنية القصة ودلالاتها ، فقد أصبح السعى وراء التكلف الجمالى العقيم هو هدف الكثير من الكتاب الذين لايتقنون حرفة السرد . وعلى هذا ، يتحول القص إلى ضرب من ضروب الخطابة ويصير التصدى للسرد هروباً منه وتغدو الطرافة إسهاباً ومطاً ، ثم إنه حين يفشل توظيفها تصبح عبئاً على النص .

(٢٣) نذكر من بينها على سبيل المثال رواية (**طوبى له**) (انظر ٩١) ، ورواية (**أسطورة القيصر المشعوذ**) (انظر ٩١) ، ورواية إدواردو مندوثا : (**مدينة العجائب**) ، برشلونة ، دار نشر « سيس بارّال » ، ١٩٨٦ .

(٢٤) انظر (١٤) ، ص ص ١٥ ـ ١٦ .

(٢٥) من طروح مانويل باثكث مونتالبان التى عرضها فى السنوات الأخيرة « **الرواية الإسبانية الجديدة** » ـ جـ١ ، مدريد ، النشرة الثقافية للوكالة الإسبانية للتعاون الدولى ، ١٩٩٠) أن من أهم قضايا الرواية الإسبانية هى اختفاء الوظيفة الاجتماعية للكلمة فى العقدين الأخيرين ، وعلى المبدعين أن يستعيدوا وظيفتهم الاجتماعية وأن يعيدوا هذه الوظيفة للكلمة . ويرى أنه كاتباً له دور الكاتب المصرى القديم نفسه (الكاتب الجالس القرفصاء) الذى كان يضطلع بمهمة تسجيل الكلمات الجديدة وبالتالى الأفكار . وهو بذلك يصير شاهداً على التحولات التى تعترى مجتمعه . (« **الكاتب الجالس القرفصاء** » ، مدريد ، مجلة « أوكسيدنتى » (الغرب) ، يولية ـ أغسطس ١٩٨٩ ، ص ص ١٣ ـ ٢٨)

(٢٦) وأشهرهم بيرا جيمفيرّير (Pere Gimperrer) (١٩٤٥ ـ) ، وفيلكس دى أثوا (Felix de Azua)(١٩٤٤ ـ) ، وفيلكس جراندى (Felix Grande)(١٩٣٧ ـ) ، وألمودينا جراندس (Almudena Grondes) (١٩٦٠ ـ) .

(٢٧) أهمهم على الإطلاق الكاتب متعدد المواهب أنطونيو جالا (انظر ١٢) .

(٢٨) ونذكر منهم : خوان لويس ثبريان (Juan Luis Cebrian)(١٩٤٤ ـ) ، رئيس مجلس إدارة ورئيس تحرير وأحد مؤسسى صحيفة « الباييس » (El Pais) أوسع الصحف الإسبانية انتشاراً فى الوقت الراهن .

(٢٩) كما فى حالة خوان أنطونيو باييخو ناخيرا (Juan Antonio Vallejo — Nagera) الحائز على جائزة « بلانيتا » فى مجال الرواية لعام ١٩٨٥ ، عن روايته التاريخية : (**أنا الملك**) ، برشلونة ، دار نشر « بلانيتا » ، ١٩٨٦ .

(٣٠) رواية أنطونيو مونيوث مولينا : (**الشتاء فى لشبونة**) ، برشلونة ، دار نشر « سيس » بارّال » ١٩٨٧ .

(٣١) انظر (١٣) .

(٣٢) رواية تيرينثى مويش (Terenci Moix (١٩٤٤ ـ) : (**حلم الاسكندرية**) ، برشلونة ، دار نشر « بلانيتا » ، (١٩٨٧ ؟) .

(٣٣) ونذكر من أهمها : رواية تيرينثى مويش التى نالت جائزة « بلانيتا » فى عام ١٩٨٦ : « **لا تقل إنه كان حلماً** » (برشلونة ، ١٩٨٦) ؛ ورواية (**أنا الملك**) (انظر (٢٩)) ؛ ورواية : (**بيوس الثانى عشر والحرس المغربى وجنرال أعور**) لفرانثيسكو أومبرال (برشلونة ، دار نشر « بلانيتا » ، ١٩٨٦) ؛ وروايته الأخرى : (**أسطورة القيصر المشعوذ**) (انظر (٩)) ؛ ورواية (**المحظوط القرمزى**) (انظر (١٢)) .

(٣٤) ونذكر منها على سبيل المثال ، رواية (**الرجل العاطفى**) (دار نشر « أنا جراما » ، ١٩٨٦) لخابيير مارياس (Javier Marias) (١٩٥١ ـ) ؛ ورواية : (**فوضى اسمك**) (دار نشر « ألفاجوارا » ، ١٩٨٨) للروائى خوان خوسيه ميّاس (Juan Jose Millas) (١٩٤٦ ـ) .

(٣٥) إجناثيو إتشفارّيا : (**مسافات واتجاهات**) ، مجلة الأوروجايو (El urogallo) ، مدريد ، سبتمبر ـ أكتوبر ١٩٩١ .

خلية النحل ...
حرية النحل

سليمان العطار

- ١ -

هذه السطور حول عمل روائي كتبه عالم اللغة والشاعر والناقد الأدبي والسياسي ثم الروائي (الإسباني) كاميلو خوسيه ثيلا (نوبل ١٩٨٩) . العمل هو رواية (خلية النحل) التي تحمل عنوانا آخر ثانويا (الطرق الضَّالة) . وكأن هذا العنوان الثانوي استدراك ضروري لتحديد « الرمز الأدبي » وفصله عن الموجود الطبيعي ، الذي حملت الرواية اسمه وهو (خلية النحل) ؛ لأن النحل - كما هو معروف - ينطلق من خليته ، ويتحرك بحثا عن الرحيق « الغذاء » في دائرة نصف قطرها بضعة كيلو مترات ، ويتبع في حركته طرقا منضبطة يعرفها سلفا ويعود بعدها إلى خليته محملا بغذائه المضمون ، كأنه يسير على خطوط خريطة مرسومة بدقة مثل خرائط الطرق الجوية للطيران المدني .

ندرك من هذا أن عنوان الرواية عبارة عن رمز يكثف مدلول العمل كله ، وأن هذا المدلول يمكن استخراجه من دال طبيعي هو خلية النحل بعد تحولها إلى علامة سيميولوجية جمالية بافتراض خلية نحل يسلك نحلها طرقا ضالة ؛ فلا يعود لخليته بعد الخروج منها ، أو قل هو لا يعرف له خلية يسعى إليها ، ومن ثمَّ يقضي عمره بحثا عنها ، فيجدها أو لا يجدها لكنها دائما الخلية المفقودة بمعنى ما للفقد. إن خلية النحل في العمل هي الوطن : إسبانيا والنحل هم الإسبان كلهم بجميع نِحَلِهم وانتماءاتهم . وباستقراء هذه العلامة السيميولوجية الجمالية بحثا عن خصائص خلية نحل يسلك نحلها طرقا ضالة نفهم ما يلي :

١ ـ إن مهمة الإنسان تشبه مهمة النحل الضال . فوجوده يقتصر على البحث عن الغذاء . ولما كان النحل ضالا ، فهذا الإنسان التعيس قد لا يجد الغذاء قط فينحل ويصفر وجهه ، ويرتعد جسمه ويهتز تفكيره وتتداخل أمام عينيه الصور ويقعُ تحت تأثير كوابيس الجوع . وقد يجد من الغذاء ما يتخمه فيسمن ويترهل ويبرز له كرش مقيت ويقع تحت تأثير وهم القدرة الزائفة لامتلاك ما يزيد عن حده ، فيبدو مختلا في سلوكه وملبسه ورؤيته للعالم . وهذا ما نجده بالضبط داخل شخصيات الرواية التي تنقسم إلى مجموعات من الأزواج المتضادة : فريق مهزول ناحل البدن ، وفريق مسمن فائض الشحم واللحم/فريق رث الثياب ، وآخر بالغ الأناقة إلى حد مضحك/فريق مأكول ، وفريق آكل للمأكول . . . إلخ .

٢ ـ آلية الحياة، فكما لا نتوقع من النحل إبداعا أو اختراعا أو تغييرا لنمط حياتها ، فالمجتمع آلى الحركة، والآلية كما تحول دون الإبداع فإنها تحول دون التعاطف بين البشر ، فيقع الحب تحت سطوة الآلية ، فالجوعى والمتخمسون فى آن لا يعرفون الحب . ومع ذلك فنحل ضال ، قد يضل عن آليته ويقع فى أسر نوع تعيس من الحب الذى يرتبط بحلم « لحب البقاء » .

٣ ـ قدرة النحل على اللسع ، هى قدرة هائلة لكنها استشهاد. فمن المعروف أن النحلة التى تلسع أحدا يخرج مع اللسعة جهازها الهضمى وتموت . فاللسع استشهاد وهو قادر على حماية الخلية ، فقط من أجل بقاء الخلية ككل، لأن أجنبيا دائما يأتى ويستولى على إنتاج الخلية من العسل . أى تعاسة ! والتعاسة أكثر فى خلية النحل الإنسانية ، فلأن طرق نحلها ضالة يحدث أن يصطدم النحل ببعضه فيلسع بعضه بعضا . ويصبح حتى حلم « حب البقاء » مجرد وهم .

٤ ـ النحل فى النهاية حشرات اجتماعية ، ومخلوقات رواية خلية النحل تخلق عندنا انطباعا بأن البشر فيها حظهم من الحياة هو حظ الحشرات ، ويتحول إحساسهم بالألم أو التعاسة أو الانسحاق مجرد إحساس آلى لا يدفع إلى الثورة وإنما إلى الاستسلام للإحساس ، واستقباله باعتباره شيئا طبيعيا . فهم خاضعون للطبيعة مثل الحشرات ؛ لا شىء سوى ليل ونهار أو صيف وشتاء وربيع وخريف أو ميلاد وطرق ضالة ثم المقبرة .

٥ ـ أن ملكة النحل تملك ولا تحكم وليس ذلك لأنها ملكة دستورية ، وإنما فحسب لأن رعاياها حشرات مطيعة تصنع الغذاء الملكى لهذه الملكة التى تعيش هادئة فى قصرها ناشرة الرعب بين الرعايا لمجرد أنها موجودة . إن الحاكم ذا السلطة المطلقة يشبه الملك الدستورى ظاهريا ، لكنه ضخم الحجم منظره مثير للرعب ، فيطلق الرعب ليحكم بالنيابة عنه ، ومن يحكمهم الرعب لا يحتاجون لدستور بل لا يحتاجون لشىء سوى إعداد غذاء ملكى لخالق هذا الرعب حتى يستمر الرعب ، ويقل شره المباشر بتفاقم شره غير المباشر .

٦ ـ إن هذه المملكة التى لها أمير (هو ملك إسبانيا الدستورى حاليا) ، يحكمها الرعب الذى اسمه « فرانكو » . حرية الإنسان تحت الديكتاتورية هى الرعب، والاقتصار على البحث عما يملأ البطن فى آلية للحياة تقتل كل ما هو نبيل فيصير الإنسان نحلة ذات نشاط محموم بلا نتيجة سوى تأكيد حشريته وخضوعه لدورة الطبيعة وخروجه من التاريخ ، والتاريخ ليس له إلا معنى واحد : هو الحرية . والحرية أن يصنع الإنسان مصيره ، ويخرج الطبيعة عن دورتها الآلية لتصير مجرد مقياس زمنى متغير لاطراد التقدم الذى يعمق إنسانية الإنسان ويسخر كل شىء من أجله ويحميه من أن يكون مسخرا من أجل الآخرين

ـ ٢ ـ

إن توفيق الكاتب فى اختيار عنوان روايته كاد يغنى عن قراءة العمل نفسه . لقد أجمل رؤيته السياسية والفلسفية لواقع يخضع للديكتاتورية ويفتقد الحرية . ومع ذلك فالعنوان لايكفى .لابد من التفصيلات التى تبعدنا عن المفاهيم التجريدية للرمز ، وهذه التفصيلات ستكون أكثر إجمالا من العمل الروائى الكبير الذى يبلغ حوالى ٣٠٠ صفحة فى طبعاته الإسبانية . وإجمال التفصيلات ينبع من تقنية أصيلة تجعلنا نغمس فى الرواية متجولين فى عالم جمالى فريد . وهذه التقنية تنبع من الالتئام العميق بين العنوان والعمل نفسه بطريقة خفية حتى لا نكاد نمسك بها إلا بالتأمل البالغ العمق فى العمل . إن دخولنا إلى الرواية يشعرنا أننا ندخل فى عنوانها فيفضى إليها ، بمعنى أننا نجد أنفسنا فى خلية نحل غريبة . وإذا كان أحدنا قادرا على أن يعدّ نحل أية خلية نحل فليستخرج لنا عدد شخوص الرواية . إن شخوص الرواية ـ فى كثرتهم ـ يمثلون خلية نحل حقيقية . والمدهش قدرة الكاتب على ربطهم بخيط واحد شبكى والأكثر إدهاشا هو وجود هذا العدد الغفير من الشخصيات (داخل حيز ٣٠٠ صفحة من القطع الصغير) فى رواية واحدة دون أن نقع فى الملل ودون أن يقع هو فى الاضطراب ، أيضا دون تسطيح أىٍّ من الشخوص أو دون أن يُفْقِد أيًّا من تلك الشخوص الوجود الوظيفى فى العمل .

كيف يحدث ذلك ؟

لقد تم ذلك عن طريق ساعة بيولوجية تدير العمل الجمالى الحى (الرواية) إدارة دقيقة محكمة : أحداث الرواية الأساسية

تشمل مساحة زمنية قدرها ٢٤ ساعة . والكاتب يروح ويجيء في هذه المساحة التي تمتد من مساء أحد الأيام إلى مساء اليوم التالي . نلهث معه دون توقف . ومع ذلك فهذه الساعات الأربع والعشرون مليئة بالثقوب الزمنية التي تسقطنا في آبار ماضي كل الشخصيات فنرى الماضي وقد تحول إلى مادة تشكيلية لملامح الشخصية في اللحظة الراهنة بل وملامحها المستقبلية . إن الزمن هكذا يصبح عنصرا جوهريا في التشكيل الجمالي للشخصيات ، والشخصيات ليست مطلوبة لذاتها وإنما هي ملامح واقع تعيس عاشته إسبانيا من أول القرن وحتى نشر الرواية ١٩٥١ ، وربما بعد ذلك لمدة ربع قرن .

واختيار هذه المساحة الزمنية (٢٤ ساعة) يتسق تماما مع عنوان الرواية . إن واقع خلية النحل ثابت فلا يحدث لها تغيير من داخلها ، وإنما التغيير يتم من خارجها : ليل ثم نهار ، فصول السنة . . إلخ . ولهذا يكفي ٢٤ ساعة لمعرفة كل شيء عن خلية النحل أو عن مدريد الأربعينيات أو عن إسبانيا ذلك الزمان أو عن أي خلية نحل - أقصد : عن أي وطن - يخضع للديكتاتورية سواء أكان الديكتاتور اسمه فرانكو أو اسمه هتلر أو زيد أو عبيد من هنا تأتي أصالة رواية خلية النحل . إنها محلية تنطبق على إسبانيا الأربعينيات تمام الانطباق : أسماء الشخوص ، الأماكن ، أحداث تاريخية بعينها بل إن الكاتب جعل من الشارع الذي ولد فيه عنصرا مكانيا مهماً في الرواية . وبرغم هذه العناصر المحلية الصارخة ، فإن هم الكاتب كان أشبه بهمِّ عَالِم الحشرات عندما يدرس خلية نحل ، فما ينطبق على نحل إسبانيا ينطبق على نحل الأرجنتين أو ألمانيا أو جنوب أفريقيا أو أي نحل على أي كوكب ، فالروائي يعالج جماليا قضية بؤس الإنسان عندما يفقد حريته . ويكفي أن نعيش ٢٤ ساعة في هذا الجحيم حتى نرى كل شيء ونعرف كل شيء عن خلية النحل حتى لو كانت مجتمعا إنسانيا ، ولا يهم أن يكون هذا المجتمع إسبانيا أو غير إسباني ولهذا عندما منعت الرقابة في « إسبانيا - فرانكو » نشر الرواية (رغم محاولة الناشر إغراء السلطة على نشرها نشرة فاخرة غالية السعر محدودة الانتشار) ، تم نشرها في بوينس أيرس بالأرجنتين في عهد ديكتاتور آخر هناك هو الجنرال « بيرون » تحت شروط قاسية ، وليس أقسى على الكاتب من أن يطلب منه حذف أجزاء من عمله وتهدئة النغمة هنا وهناك . ومع ذلك - كما يقول ثيلا نفسه - فقد كان عمليا ووافق على شروط رقابة بيرون حتى لا يموت العمل نهائيا بعدم نشره . وقد عاقبته إسبانيا بطرده من نقابة الصحفيين ومنعه تماما من الكتابة في الصحافة الإسبانية .

إن المساحة الزمنية الضيقة (٢٤) ساعة بثقوبها مكنت الكاتب من ربط الشخصيات وحسن ترتيبهم كأنهم بضائع في فترينة محل تجاري (والفترينات مهمة جدا في تحديد مغزى العمل كما يظهر في تفاصيل الرواية) ، ولكنها فترينة سحرية يخترق النظر فيها اللحظة الراهنة كل اللحظات السالفة .

وكما ضاقت المساحة الزمنية لتتسع لمعرفة كل شيء عن خلية النحل كذلك تضيق المساحة المكانية ، فمركز الرواية مقهى دونيا روزا ، إنه صندوق خلية النحل نخرج منه ونعود إليه مع حركة الساعة (خلال ٢٤ ساعة مليئة بالثقوب) ومع كل دخول وخروج - وعبر ثقوب الزمن - نتحرك عبر إسبانيا كلها فنتعرف أماكن أخرى . ويتسع عدد الشخوص ونرى وقائع الحياة ، فتكاد الرواية تخلو من الأحداث المتعارف عليها في الروايات . وأما إذا كان ثمت أحداث ، فهي أحداث أشبه بوقائع التاريخ الذاتي لإسبانيا وللأشخاص . إن تحديد المكان (مقهى) ثم انتشاره عبر إسبانيا كلها (بين الحين والحين نطير خارج إسبانيا أيضا) ينطبق على هوية خلية النحل ويتوازى جماليا مع تحديد الزمان ثم انتشاره . وكما لا يفهم الزمان دون مكان والعكس صحيح ، فإن وحدتي الزمان والمكان شكّلتا بعدين للوجود في عالم الرواية،وهما بعدان بالغا التحديد وبالغا الهيولية ، وبين التحديد والهيولية تتبدد الشخصيات ثم ترتبط وتتحدد كما تتبدد « الشغالة » من خلية النحل ثم ترتبط وتتجمع داخلها .

وكما استمد الكاتب رمزه من عالم الحشرات ، أيضا استمد منها كثيرا من أدواته التقنية ، فكما يتحرك العنكبوت في بناء بيته تفعل شخوص الرواية في تشكيل بنيتها ، ولكن لكثرة الحشرات - عفوا : الشخوص - في الرواية يستخدم شخصية مركزية ويمنحها السائل كله تقريبا الذي يتم إفرازه خيوطا لربط كل وحدات العمل لتشكيل بيت النحل الإنساني : « عالم الرواية » . وهذا السائل المفرز ليس إلا قلق هذه الشخصية

المركزية التى لا تتوقف عن الحركة الظاهرة أو الخفية خلال الرواية . إن انتقالات الكاتب المثيرة تمثل نموذجا ناجحا لحركة كاميرا سينمائية لمخرج يتركز أسلوبه فى تركيز أول كل انتقالة على وجه إنسانى ، ثم يخترق هذا الوجه بحيلة عبر الأزمنة والأماكن فى ذاكرة هذا الوجه من ناحية ، وفى واقعه من ناحيه أخرى . وكل الانتقالات تمهد للوصول إلى وجه تلك الشخصية المركزية . إن تلك الشخصية تظهر فى الرواية بعد عدد قليل من أول صفحاتها .

- ٣ -

ولكن كيف تظهر تلك الشخصية المركزية ؟ إنها تظهر فى مقهى دونيا روزا (صندوق خلية النحل) . وإذا اعتبرنا هذه الشخصية - من باب تقريب ما نريد إيضاحه للقارىء - بطلا للرواية فإن صاحبة المقهى هى البطل المقابل ، وكلاهما ليس أكثر من فرد من أفراد خلية النحل المتساوين فى العقم وفى النشاط . وحتى يتضح دور البطل التقى من الأفضل عرض صورة البطل المقابل : دونيا روزا . إنها إنسان آلى بغيض ، وبها تفتتح الرواية هكذا :

- علينا ألا نفقد زاوية النظر ، لقد سئمت من تكرار ذلك القول ، إنه الشىء الوحيد الذى يستحق الاهتمام .

دونيا روزا تذهب وتجىء بين موائد المقهى تاركة أردافها المهولة تتعثر بالزبائن . لا تتوقف عن النقيق قائلة : « لقد طفح بنا الكيل ! ما أجمل الحياة ! » بالنسبة لدونيا روزا العالم هو مقهاها ، وما حول مقهاها هو كل ما هنالك . ثمة من يقول إن العيون الضيقة لدونيا روزا تلمع عندما يأتى الربيع وتبدأ الصبايا فى الخروج بثيابهن القصيرة والسافرة . وبالنسبة لى شخصيا ، فأنا أعتقد أن كل ذلك مجرد كلام فارغ . إن دونيا روزا ما كانت لتطلق سراح فلس واحد من فضة من أجل عيون أى شىء فى العالم . لا فى الربيع ولا فى غير الربيع . فهى تهوى فحسب جمع القطع النقدية من بين الموائد دون تفريط أو تراخ . أما إذا اختلت بنفسها فهى تدخن سجائر التسعين (نوع شعبى رخيص) وتحتسى مشروب الأوخين (أيضا مشروب شعبى رخيص) . وذلك منذ استيقاظها حتى يحين رقادها . ثم تسعل وتبتسم . وعندما يصفو منها المزاج ، تجلس فى المطبخ وتقرأ روايات وقصص المغامرات . التى تكون أفضل كلما كانت دموية . وفى كلٍّ غذاء . ومن ثمّ تهوى مداعبة الآخرين بأن تقص عليهم بعض الجرائم . . .

هكذا تبدأ ملامح دونيا روزا فى التحدد . إنها مخلوق غير تاريخى ، وأدنى من « الأرض » فى الطبيعة التى يتغير مظهرها بتغير الفصول . إنها أيضا نحلة منحطة ، فالنحلة لا تتوقف عن جمع الرحيق ، لكن الرحيق أيضا يتغير بتغير الأزهار مع تغير الفصول . أما دونيا روزا فهى لا تتوقف عن جمع الشىء نفسه : القطع النقدية ، وعن تدخين السجائر نفسها واحتساء الشراب نفسه ؛ وعسل النحل من أجل غذائه وغذاء الآخرين ، أما هى فقطعها النقدية فى تخزين دائم .

وكما بدأت معالم شخصية دونيا روزا فى التحدد بدأت خصائص لغة الرواية فى التميز إن اللغة فى هذا العمل ليست أكثر من ثرثرة على لسان الراوى الذى لا يخفى نفسه عنا فهو يقول فى النص السابق (وبالنسبة لى شخصيا) . إن الراوى الثرثار يحاول أن يقنعنا بصلته بدونيا روزا وغيرها من « نحل » الرواية . وهو ثرثار لا يتوقف عن الثرثرة والانتقال بفقرات ثرثرته من فقرة بعد فقرة إلى شخصيات روايته شخصية بعد شخصية ، وهو يغادر بنهاية الفقرة أو الفقرتين (وقليلا بنهاية أكثر من فقرتين) إحدى الشخصيات فى موقف غالبا معلق لا نعرف نهايته . ثم بعد عدد من الفقرات يفض الموقف بالعودة إلى الشخصية نفسها أو بتدخل شخصية أخرى . وإذا توقف الراوى قليلا عن الثرثرة ، فقط لكى يترك إحدى الشخصيات تثرثر أو تهذى فى مونولوج أو تخاطب آخر فى ديالوج ، وذلك إذا التقت تلك الشخصية خلال وقائع حياتها بين الحركة الدائبة والسكون بآخرين .

ولهذا يستمر فى ثرثرته بادئا فقرة ثانية ومقدما وجها آخر هكذا :

القس الأب دى نافاراتى ، والذى كان صديقا للجنرال ميغيل بريمو دى ريفيرا ، توجه لزيارة الجنرال وركع بين . . . إلخ .

والفقرة التالية يعود لدونيا روزا :

« أى خلق لله أولئك وأولئك ـ هكذا تفكر ـ لابد من امتلاك كليتين . دونيا روزا لها وجه ملىء بالبقع ، وفيها يبدو فإنها تغير جلدها وكأنها سحلية . وعندما تقع فى تأملاتها ، تذهل عن وعيها فتستخرج من وجهها نشارة مثل شرائط مكرمشة . ومن ثمّ تعود لوعيها فتتنزه مرة أخرى هنا وهناك مبتسمة ـ عن أسنانها الصغيرة السوداء ـ فى وجه الزبائن الذين تكن لهم الكراهية فى أعماقها

ثم فقرتان عمّن اسمه « دون ميلندس » ثم فقرتان حول الزبائن بعامة ثم فقرتان عن « دون خايمى أرثى » . . . ويستمر إلى أن يصل إلى هذه الفقرة :

« دون خوسيه ـ تحدث عنه قبل ذلك : كاتب نيابة اغتنى بضربات حظ ـ يتحدث فى المقهى بكثير من السلطة ، فمنذ عامين ، وقبل انتهاء الحرب (الأهلية الإسبانية) بقليل حدثت مشادة بينه وبين عازف الفيولين . فنادى دون خوسيه على المالكة ، وقال لها : إما أن تلقى بهذا . . فى الشارع وإما فلن أطأ هذا المحل . عندئذ وضعت دونيا روزا العازف فى الشارع ولم يعد يعرف عنه شىء بعد ذلك . الزبائن الذين وقفوا من قبل فى صف العازف ، بدأوا يغيرون من رأيهم . وفى النهاية كانوا يقولون بأن دونيا روزا قد أحسنت الصنع ، فإنه ينبغى الضرب بيد من حديد . ووضع المسىء فى مكانه . وبهذا الأسلوب سيعرف كل واحد كائنا من كان ـ الحد الذى يتوقف عنده ! والزبائن عند قولهم ذلك كانوا يأخذون هيئة جادة ومتصلبة ومنعدمة الحياء . إذا لم يكن هناك نظام فلن توجد طريقة لإحسان شىء . يستحق الجدارة. هكذا كانت تتناثر الكلمات بين الموائد »

دونيا روزا مثل فرانكو وزبائن المقهى هم الشعب الإسبانى ؛ هذا ما تريد أن تقوله الفقرة السابقة ، وهى مقولة لا تعنى الكثير ، لكن الكثير المفزع هو موقف الزبائن الذين اعترضوا موقف دونياروزا الفاشى ، ثم أمام عجزهم لرده انقلبوا إلى مؤيدين . صاروا فاشيين أيضا يرددون الأفكار الفاشية . صاروا ضد العدالة والإنسان . ضد الحرية . ضد أنفسهم . دونيا روزا بمظهرها المقزز تصير مقبولة من الزبائن بل يصيرون نسخا منها ومن هنا نفهم تعاطف دونيا روزا مع هتلر وإحساسها الغامض بارتباط مصير مقهاها بمصيره . إنه نفس إحساس فرانكو نحو هتلر .

ويتوالى ظهور دونيا روزا واختفاؤها، ونزداد تعرفا عليها. ولكننا نلاحظ أن الكاتب فى فقرات ثرثرته التى تتدفق من أول الرواية حتى آخرهايقدم هذه الفقرات فى ظل حسابات دقيقة . ونكشف عن هذه الحسابات أولا بأول.فالفقرات تتتابع بنظام يجعل من الفقرة التالية كاشفة لعمق أبعد فى التركيب الجيولوجى للفقرات السابقة عليها ، رهذه تعطى العمق الأبعد نفسه لتاليتها .والكاتب هكذا يستخدم سيكولوجية الشخص الثرثار نفسه ، لكنه كما فعل مع خلية النحل ينقل هذه السيكولوجية إلى درجة العلامة السيميولوجية فى مستوى التركيب الأدبى السيميولوجى . فالتداعى هو الذى يقود الثرثار ، والرواية تلجأ للتداعى (اللفظى والدلالى) فى ترتيب الفقرات . فهو قبل الفقرة التالية حول دونيا روزا تأتى فقرة حول الآنسة البيرا (فتاة تقترب من سن الشيخوخة تكاد تموت من الجوع قطعت علاقتها - كما سنعرف فيما بعد - بمن يسمى باولو) . ثم فقرة حول باولو يروى رواية صاحبة عن إمرأة تحدثه فى الشرب فأسكرها وعند خروجها اصطدمت بالباب فتدفق منها الدم . إنه يُسمع المقهى كله حتى يلفت نظر المسكينة البيرا التى فقدت مصدر عيشها بقطع العلاقة مع هذا الرجل الثرى العجوز الذى يصرخ مثل الديك . هدوء الاحتضار فى وجه البيرا يتضاد مع صخب الديك عند هذا الرجل المسمى باولو . ثم تأتى الفقرة التالية :

« شاب فى شرخ شبابه ذو عذار ينظم أشعارا بين أرجاء هذا الصخب . إنه سارح فى ملك الله لا يلتفت إلى شىء . إنها الطريقة الوحيدة لنظم أشعار جميلة . فلو نظر حوله لهرب منه الوحى . وما أمر الوحى إلا مثل فراشة صغيرة عمياء وصماء ، لكنها مضيئة جدا . وإن لم تكن كذلك فسنعدم التفسير لأشياء كثيرة . »

وفقرة أخرى حول الشاعر بحساسيته المفرطة وهدوئه ثم تأتى

فقرة عن دونيا روزا (تكشف عن حساسية الشاعر أكثر بموقف مضاد) :

« دونيا روزا لم تكن من ذلك الطراز الذى تعود الناس على وصفه بالحساسية .

ـ والذى أقوله لك أنت تعرفه . فبالنسبة لأولئك المزهوّين . . .

دونيا روزا يتدفق منها العرق فوق شاربها وجبهتها .

ـ وأنت مباهيا . . . .

تدق دونيا روزا عيونها الصغيرة الفأرية فى وجه بيبى النادل العجوز الذى جاء منذ أربعين أو خمسة وأربعين عاما من قرية « موندينييدو » .

ظهرت عيون دونيا روزا الصغيرة ـ من خلف الزجاج السميك ـ مثل العيون اللامبالية لطائر محنط ـ فيم تحدق ؟ فيم تحدق ؟ أبله ! إنك لم تختلف عن يوم وصولك إلى مدريد . أليس عندكم رب يخلع عنكم ثياب البلاهة ! . . . .

ترج دونيا روزا كرشها وتعود من جديد إلى الحديث إليه لكن باحترام :

ـ هيا ! هيا ! كل يؤدى واجبه . علينا . . ألا نفقد زاوية النظر . .

رفعت دونيا روزا رأسها وتنفست بعمق . اهتزت شعيرات شاربها فى لمحة تحدٍّ . لمحة غاضبة ، وفورة مثل لمحة قرنى الاستشعار لفرقع لوز عاشق وتياه .

تطفو فى الهواء كثقل يمضى منغرزا فى القلوب . القلوب لا تتألم ، ففى قدرتها التحمل ، ساعة وراء ساعة ، على امتداد حياة كاملة ، ودون أن يتنبه أحد منا قط بشكل وافر اليقين لما يجرى . » .

وتعود دونيا روزا للظهور عند الحديث عن بيبى النادل :

« بيبى النادل يعود إلى ركنه دون أن ينطق كلمة واحدة (بعد أن تلقّى السباب من روزا) وعند وصوله إلى منطقة نفوذه يعتمد بيديه على صفحة إحدى الموائد . . . .

ـ بالنسبة لهذه الشمطاء الساحرة الشريرة . . . كل ما يهمها أن يحفر لها نهر من النقود . خنزيرة شمطاء .

تعبر الإساءات حياة بيبى عبورا سريعا ، وينسى كل شىء ، ويكفيه أن يصب بعض اللعنات ، بينه وبين نفسه ـ مما لم يجرؤ على قوله علنا :

ـ استغلالية ! طماعة ! إنك تطعمين نفسك خبز الفقراء .

يحلو لبيبى أن يقول كلمات من بين شفتيه فى لحظات تعكر المزاج . ثم بعد ذلك يلهو عن الأمر شيئا فشيئا لينتهى بنسيان كل شىء »

ويتوالى ظهور دونيا روزا :

فعندما تتوالى شتائمها وتعليماتها إلى الجرسونات :

« الجرسونات كمن يسمع صوت المطر »

وبعد أن تطمئن إلى أن الجرسون وجه بعض الضربات لزبون لم يدفع حسابه (وهو كما سنعرف بطل الرواية) تقول للجرسون :

ـ لقد أحسنت الصنع حتى يتعلم ! هكذا لن يرغب مرة أخرى فى سرقة أموال الناس الشرفاء،ثم يعلق الراوى :

« دونيا روزا ويداها المربربتان تسترخيان فوق بطنها المتورمة مثل قربة من الزيت تعد عين صورة ثور جيد التسمين ضد الجائع . لاحياء لديهم ! كلاب ! من أصابعهم التى تشبه أصابع السجق تنعكس جميلة وفخيمة تقريبا قطرات مصابيح النجف المقطرة » .

ويعود الراوى للتعليق على حوار لدونيا روزا مع الموسيقيين :

« دونيا روزا تواصل حوارها مع الموسيقيين . سمِينة تفيض من الجوانب ، وجسمها المتورم يهتز من متعة إلقاء الخطب . تبدو مثل محافظ مدنى لأحد الأقاليم » .

ها هى دونيا روزا تظهر على حقيقتها ، إنها تكثر من إلقاء الخطب للاستمتاع بذلك . وفى الواقع هى لا تقول شيئا ، فجسمها السمين يقول كل شىء مقابل نحافة وبؤس الآخرين الجميع بلهاء لا يفهمون ، غير مهذبين ، غير شرفاء يريدون سرقتها ، وهى الوحيدة التى تتمتع بالذكاء والفهم والتهذيب . صورة ديكتاتور صغير : محافظ مدنى لأحد الأقاليم .

إننا طوال الوقت مع دونيا روزا فى لحظتها الراهنة وفجأة يبدأ سقوطنا فى ثقب الزمن لنرى شيئا من ماضيها :

« ترتدى ثياب الحداد - تقريبا - منذ طفولتها ، ولا أحد يعرف السبب . حدث ذلك منذ سنوات طويلة . وقذرة ومعبأة بالجواهر التى تساوى ثروة تسمن دونيا روزا كل الأعوام . وتسمن شيئا فشيئا - تقريبا - فى عجلة تقريبا كما تعبأ الغرف بالأشياء .

المرأة عريضة الثراء . إن البناية التى بها المقهى ملكها . وفى شوارع أبوداكا وتشوراكا ومعسكر الحب وفوين كورال توجد دستات من السكان يرتعدون مثل صبيان المدارس فى كل أول شهر .

تعودت على القول :

- عندما تثق الواحدة منا فى الناس . فإنهم يستغلون الموقف . إنهم نهمون . مجرد نهمين . لو لم يكن هناك قضاة شرفاء لما عرفت ماذا كان سيجرى لى .

دونيا روزا لها أفكارها الخاصة عن الشرف

- الحسابات الواضحة - يا بنى - هى الحسابات الواضحة . إنها مسألة فى غاية الجدية .

لم تسامح أحدا أبدا فى ريال واحد . . . .

دونيا روزا مساهمة فى أحد البنوك حيث تشد أذن مجلس إدارته . ويقولون فى الحى إنها تخبىء صناديق من الذهب الخالص فى مكان أمين لم يعثروا عليه حتى خلال الحرب الأهلية » .

دونيا روزا التى لا يجد الكاتب ثقب الزمن عندها عميقا بعكس كل الشخصيات الأخرى . إن ماضيها غامض شأن كل الأثرياء والفاشيين،يطفون على السطح فجأة ويسيطرون على كل شىء ومن هنا نفهم تعاطفها مع هتلر والألمان إلى حد العشق :

« دونيا روزا تهتم كثيرا بمصير السلاح الألمانى . تقرأ بكل انتباه يوما بعد يوم التقارير الصادرة عن المعسكر العام للفوهرر وتقيم علاقات بين مصير الفوهرر ومصير مقهاها عبر توجسات غامضة لا تملك الجرأة على محاولة رؤيتها بوضوح » .

إن رمز دونيا روزا ينجلى بالعبارة الأخيرة.إنها رمز للنازية أو الفاشية أو الديكتاتورية ، وهو رمز فيه غرابة أن تصير امرأة بهذه الضخامة المطردة بديلا مباشراً عن فرانكو الكائن القزم الضئيل الحجم النحيف . إن السمنة فى الرواية ليست بالبساطة التى قد يراها القارىء لأول وهلة : إنها رمز لتضخم الديكتاتور فردا وتضخم ثروات معاونيه الذين لابد أن يكونوا لصوصا وجباة وبلا رحمة فى الوقت نفسه . إنها رمز للنظام ومقهاها رمز للوطن كله . إن موائد مقهاها من الرخام المسروق من شواهد القبور.فالجالس فى مقهاها (فى الوطن) على مائدة هو على حافة قبر انتزع من المقابر ونقل هدية لكل مواطن . إن استلاب الحرية عيش على حافة القبر . ولهذا ليس صدفة أن تكون خاتمة الرواية فى مقبرة . إن ضخامة دونيا روزا هى ضخامة ملكة النحل التى تثير الرعب وتحكم العالم بهشأنها شأن الملكة ليست إلا شغّالة شاء الحظ أن تتغذى بالغذاء الملكى ، فتتطلع إلى الملك،ولهذا فالغرام الوحيد لدونيا روزا كان مع ماركيز ؛ مات من السل ؛ فلم تنل ما تريد ولم ينل المارنميز منها ما كان يصبو إليه :الغذاء الساخن : الحياة ! إن دونيا روزا تقمصت الماركيز وصارت الملكة المقززة هذه المرأة كانت البطل المقابل:فما هى صورة البطل : الخيط الذى أعطى وحدات الرواية المتناثرة امتزاجا ووحدة ؟

- ٤ -

أول ظهور للبطل يتم بعد بضع صفحات من افتتاح الرواية ، حيث تنتقل كاميرا الفقرات إليه هكذا :

« أحد الرجال يضع مرفقه على المائدة - وأنتم خير من يدرى - ويمسك جبهته الشاحبة بيده . نظرته حزينة فيها انشغال وذهول . يتكلم مع الجرسون،يحاول أن يبتسم أحلى ابتسامة . يبدو كأنه طفل مهجور من أهله يطلب كوب ماء من أحد المنازل فى الطريق . الجرسون يحدث إيماءات بالرأس وينادى على كبير الجرسونات . لويس كبير الجرسونات يقترب من المالكة .

- يا آنسة ! بيبى يقول إن ذلك السيد لا يريد أن يدفع .

- حاول أن تستخرج منه النقود كيف كان . هذا شأنك . وإن لم يحدث ، قل لهم يخلصوه من جيوبه الفارغة ، ودعه ينصرف بسلام ، فليس فى وسعنا أبعد من هذا (المالكة تثبت عدساتها وتنظر) .

- أيهم ؟
- ذاك الذى هناك على عينيه نظارات حديدية الإطار
- عجبا ! أى كائن . نعم هـذا فيه سمـاحة ! وبهـذا الوجه ؟ اسمع : وعلى أى قانون سماوى يبرر عدم دفعه ؟
- يقول إنه جاء بدون نقود فى جيبه .
- هذا ما كان ينقصنا . إن الفائض الوحيد فى هذا البلد هم الصعاليك .

رئيس الجرسونات يتكلم دون أن ينظر إلى عينى روزا :

- يقول إنه سيأتى ليدفع عندما يحصل على نقود . عند خروج الكلمات من حنجرة روزا تتوالى فى دفعات مثل ضربات النبض :
- هذا ما يقولونه جميعا . . . اسمع قل لبيبى أن يكون جاف اللهجة .

يقترب بيبى من الزبون ، بينما ينهض هذا ببطء . شاب منفوش الشعر . شاحب . مريض . . يغطى نفسه بجاكت متواضع وبنطلون مهلهل . إنه متوج بقبعة رمادية قاتمة يحيط بحافتها شريط ملىء بالزيوت ، ويحمل تحت إبطه كتابا داخل ورقة جريدة .

- أترك لك الكتاب إن أحببت .
- لا هيا إلى الشارع ولا توجع رأسى .

يتجه الشاب نحو الباب وبيبى من ورائه . الاثنان يدلفان إلى الخارج . الدنيا برد والناس يمضون متسارعين . الباعة ينادون على صحف المساء . « ترام » يهبط إلى شارع فوين كرال حزينا مأساويا نافضا الاكتئاب

الشاب ليس واحدا من الكثرة . ليس رجلا عامياً . ليس رجلا من الغوغاء . ليس كائنا شائعا سائرا . فله وشم فى ذراعه الأيسر . وعليه آثار جرح فى ملتقى الرقبة مع الجذع . أنهى دراسته ويترجم عن الفرنسية . تابع الحركة الثقافية والأدبية فى جيئتها وذهابها . . . وكان يؤلف أشعارا طليعية ! »

إن البطل يضاد البطل المقابل فى كل شىء .

البطل	البطل المقابل
أنثى/غير ودودة	ذكر/ودود
سمينة/قربة زيت	نحيف/ملابسه مزيتة
جهولة/صاحبة عمل	مثقف/بلا عمل
بالغة الثراء/البخل	بالغ الفقر/الكرم
متخمة دائما/قبيحة	جائع دائما/وسيم
لها كثير من العقارات/الأموال	لا مأوى له سوى سرير فى غرفة ملابس ساعات محددة فى اليوم/خالى الوفاض
كريهة حاقدة	محبوب متسامح
قاسية/ديكتاتورية النزعة	ديمقراطى النزعة/حنون
شديدة التدين/تؤيد دول المحور	معتدل التدين/ضد دول المحور
ملكية حاليا وحاكم/مخيفة	خائف محكوم/جمهورى سابقا

* *

إن الشىء الوحيد الذى يجمع بينهما الدور الجمالى فى العمل . فكلاهما يمثل خيطا يربط الشخصيات ببعضها . دونيا روزا توحد بين شخوص (زبائن) المقهى والبطل (مارتين ماركو) يوحد بين الشخوص خارج المقهى ويربطهم بالشخوص داخل المقهى . إن لـه سلسلة عجيبة من العلاقات ، ثم من يعرفهم فى سلسلة أخرى من العلاقات . وترتبط السلاسل ببعضها فى دائرة منغلقة حزينة تدور بلا إنتاج ، وتكشف عن الخصيصة الثانية للحساب الدقيق لفقرات الثرثرة . إنها فقرات دائرية فى سلاسل ما دامت كل فقرة تبدأ بالحديث عن شخصية من الشخوص . إن أسماء الشخوص تمثل تميمة تبارك كل فقرة وتنثر عاصفة من البخور السحرى الذى يعبق كل أجواء الرواية .

- ٥ -

دورية الشخصيات وفقرات الثرثرة التى لا تتوقف إلا بنهاية الرواية ، ثم دورية ظهور الراوى واختفاؤه بوسائل مختلفة.ففى أول النص السابق (فى البند - ٤ - من هذه الدراسة) يتحدث النص هكذا : « أحد الرجال يضع مرفقه على المائدة - وأنتم خير من يدرى - . . . » .وفى نصوص متعددة سابقة نحس بظهوره حتى أحيانا غاضبا مثل وصفه للأثرياء البخلاء أمثال

روزا يصرخ : «لا حياء لديهم ! كلاب . . إلخ » ؛ أقول هذه الدورية تقابلها دورية الوجود والأحداث وكل شىء فى خلية النحل « الرواية » تماما مثل خلية النحل « الحقيقية » . وهذا كله يولد آلية معدنية مفزعة مثل الكابوس من أول الرواية حتى آخرها . ولضيق المجال نضرب مثلا من الصفحات الأولى لطفلين يلعبان بالمقهى، يكشف عن هذه الدورية الآلية التى تبدو وكأنها بلا نهاية :

طفلان ـ ما بين أربع وخمس سنوات ـ يلعبان فى سأم وبدون حماس لعبة القطار بين الموائد ـ وعندما يتجهان نحو عمق المقهى يعمل أحدهما ماكينة والثانى عربة . وفى العودة نحو الباب يتبادلان الأماكن . لا أحد يعيرهما انتباها . ولكنهما يستمران فى لا مبالاتهما . سائران جيئة وذهابا بجدية هائلة . إنهما طفلان منضبطان . وبالتالى يسأمان مثل التينيا لأنهما فكرا فى أن يتسليا . وحتى يتسليا فكرا ـ وليكن ما يكون ـ فى أن يلعبا لعبة القطار طوال المساء ، وإذا لم تحدث التسلية : فأى ذنب يقع عليهما ؟ إنهما يبذلان كل ما فى وسعهما » .

إن الطفلين فى دورية لعبتهما العبثية يمثلان فعل كل فرد فى مجتمع مقهور . السأم الذى يدفع الدائرة إلى الاستمرار فى الدوران مثل طاحونة تعج ولا طحن .

وحتى الأماكن لها استعمال دورى :

« خرائب ساحة مصارعة الثيران ملجأ غير مريح لأزواج المحبين الفقراء المفعمين بالقناعة مثل عشاق العهد القديم الشرسين الشرفاء غاية الشرف . . . الخرابة المتسعة الصباحية . خرابة الأطفال الصاخبين المعربدين الذين يسيرون على أرض نظيفة طوال النهار ، تكون منذ منتصف الليل ، ساعة إقفال بوابات البنايات جنة بها بعض الاتساخ . . خرابة الهرمين والهرمات الذين بعد تناول الطعام يأتون للتغذى بالشمس مثل السلاحف تكون ـ منذ الساعة التى ينام فيها الأطفال وذوو الخمسين من المتزوجين ويبدأون فى الحلم ـ جنة حيث . . كل العالم يعرف إلى أين هو ذاهب وحيث يتحابون فى نبل ، تقريبا فى صلابة فوق الأرض الطرية التى فيها لا تزال باقية ـ وحتى الآن ـ الخطوط التى رسمتها الطفلة ـ التى قضت طول النهار تلعب « الحجلة » برجل عرجاء ، والثقوب المستديرة فى كمال تقريبا التى حفرها طفل صرف ساعاته الميتة فى جشع يلعب البلى » .

وتأتى الفقرة التالية :

« مارتين ماركو يهيم على وجهه فى المدينة دون رغبة فى الذهاب إلى السرير . لا يحمل معه ولا حتى فلس يضىء له حياته . ويفضل الانتظار حتى ينتهى المترو ، وحتى تختبىء آخر العربات الصفراء والمريضة لترام الليل . تبدو المدينة أكثر خضوعا لملكيته وللملكية كل الرجال من أمثاله ، الذين يمشون دون هدف محدد ، بأيديهم فى جيوب خاوية . . برأس خاوية ، بعيون خاوية . وفى القلب ـ دون أن يملك أحد له تفسيرا ـ خواء عميق لا يمس . . . يحب مارتين النزهات الموحشة الطويلة فى شوارع المدينة العريضة ،الشوارع نفسها التى بالنهار ـ ويمثل المعجزة ـ تمتلىء بأصوات الباعة ، أصحاب الهوى الشارد . تمتلىء بطقاطيق غناء الخادمات المتهتكات » .

إن الدورات بطيئة وقاسية وتنتهى دورة تقريبا بقرب انتهاء الليل :

« الليل يغلق أبوابه على الحد الرهيف للواحدة والنصف أو الثانية لما قبل الفجر ، فوق القلب العجيب للمدينة . آلاف من الرجال ينامون محتضنين نساءهم دون التفكير فى اليوم الصعب القاسى الذى ربما ينتظرهم متوترا مثل قط جبلى غاضب خلال ساعات قليلة . . مئات ومئات من خريجى الجامعة يسقطون فى الإدمان الدقيق والحميم للوحشة والوحدة . عشرات بعد عشرات من الفتيات ينتظرن ـ ماذا ينتظرن : يا إلهى ؟ لماذا خلقتهن هكذا مخدوعات كل هذا الخداع ـ بروس مفعمة بالأحلام المذهبة » .

ثم يأتى الصباح لتبدأ دورة جديدة معدنية :

« . . الصباح يرتفع شيئا فشيئا زاحفا مثل دودة فى قلب رجال المدينة ونسائها .

الصباح . ذاك الصباح ، المكرور على مدى الأبد ، يذهب قليلا.ومع ذلك عند تغييره لوجه المدينة ذلك المدفن ، تلك الجائزة المعلقة على رأس عمود معدني مدهون بالصابون . تلك الخلية . خلية النحل . فليأخذنا الله نحن المعترفين . »

(إشارة إلى الاعتراف المسيحى بالذنب ثم العودة لاقترافه ! . وهو يغمز هنا إلى موجة من التطرف الدينى والعنصرى صاحبت نشأة الديكتاتوريات فى أوربا ما بين الحربين)

كما نرى : لغة شعرية رثائية لموت الإنسان تحت دوران رحى واقع بائس لخلية نحل صارت مدفنا . إن هذه الدورية اكتسبت قيمة من توفر ثلاثة عناصر :

١ ـ **العنصر الأول** : هو أن الرواية بها حكاية إطار (مثل حكاية شهر زاد فى ألف ليلة وليلة)وهى مقهى روزا وزبونه مارتين ماركو . ونخرج من فقرة إلى أخرى خروجنا من حكاية إلى أخرى ، ولكن كل الحكايات تصب فى رسم صورة الواقع تحت سطوة القهر والخوف والجوع مقابل السطوة والعنف والسمنة . وحكايات النص أكثر تعقيدا من نظام(ألف ليلة وليلة)فى القص ، فالحكايات هنا متقاطعة . كل شخصية لها حكاية ، والحكاية تتحرك ظهورا واختفاء وتقاطعاً مع الحكايات الأخرى حتى نهاية الرواية دون توقف ودون انتهاء . إن الحكايات تظل مفتوحة ، حتى الحكاية الإطار نفسها رغم انتهاء الرواية . والراوى هنا ليس شهر زاد أو شهريار أعنى ليس دونيا روز أو مارتين،ولكنه المؤلف الذى يظهر ظهوراً حميما ـ وليس أخلاقيا ـ فنحس طوال الوقت أنه صديق يخاطب أصدقاء حول أصدقاء آخرين . وهو يخاطبنا نحن القراء كما يعلن بصراحة فى أكثر من موضع فصار الراوى روح الرواية بل إنه حمّل نفسه ـ وحمّلنا معه ـ هموم كل الشخوص .

٢ ـ **العنصر الثانى** : شاعرية اللغة وتدفقها فى ثرثرة ظاهرها التلقائية وتزجية الوقت ، وعمقها أنها لغة محسوبة الحركة والنمو . إن سياق الرواية يسير من نقطة المركز فى دائرة وينتشر فى أنصاف أقطار . لقد ألقى الكاتب حجرا فى وسط بركة مستديرة ، فأحدث موجة دائرية أخذت تتسع وترتسم معها دوائر جديدة ، لكنها حركة مصحوبة بخطوط تقاطع لمحيط كل الدوائر وتنمو الخطوط مع نمو الدوائر . وتركنا السياق ونحن ننتظر مزيدا من الدوائر بعد آخر جملة فى الرواية.والمركز هنا أسماء الشخصيات وأنصاف الأقطار وقائع حياتها والدوائر الجديدة هى ظهور هذه الشخصيات بعد اختفائها مع وقائع مستجدة .

٣ ـ **العنصر الثالث** : نغمة السخرية التى تسود العمل من أوله إلى آخره . وهى سخرية تقوم على حقائق الواقع المتناقضة داخليا . إن الأمثلة تتدافع أمامى فى الرواية ، لكننى سأختار مثالا بالغ العمق وإن كان ليس صارخ السخرية مثل كل الأمثلة الأخرى :

« دونيا روزا تبكر أكثر من اللازم ، تذهب إلى صلاة الساعة السابعة كل الأيام .

دونيا روزا تنام خلال الصلاة مغطاة بقميص من الصوف الرقيق ، اخترعته لنفسها بنفسها .

دونيا روزا خلال عودتها من الكنيسة تشترى بعض أصابع البقلاوة ، وتضع نفسها فى مقهاها ـ ذلك المقهى الذى يشبه فى تلك اللحظة مقبرة خالية من الزوار بكراسيها وقد توجهت أرجلها إلى أعلى فى وضعها المقلوب فوق الموائد ـ وتعد لنفسها كأسا من الأوخين وتشرع فى الإفطار .

دونيا روزا ـ أثناء إفطارها تفكر فى ذلك الزمان غير المستقر عديم الأمان ، فى الحرب التى ـ لا قدّر الله ! ـ تسير نحو هزيمة الألمان . فى موظفى القهوة وجرسوناتها ، بل حتى فى ماسح الأحذية وبائع السجائر ، وفى العازفين ، كلهم ؛ كل يوم لهم مطالب جديدة وادعاءات .

دونيا روزا بين كل رشفة ورشفة من الأوخين تحدث نفسها بصوت منخفض كلاما يكاد يخلو من النغمة والرنين ، ويوشك أن يفقد المعنى ، كلاما يخرج دون ضابط :

ـ لكن من يأمر هنا ؟ إنه أنا ؛ وكم يثقلكم ذلك ! إذا أحببت أستطيع إعداد كأس آخر ، ولست ملزمة أن أقدم حسابا لأحد ، وإذا جاءنى المزاج ، ألقى الزجاجة بعنف تجاه المرآة فتحطمها . لا أفعل ذلك ، لأنى فقط ليس لى مزاج أن أفعله وإذا شئت أغلق هذا الباب إلى الأبد ، ولن يذوق القهوة هنا أحد . كل هذا ملكى ، نتيجة عرقى . وقد كلفنى غاليا النهوض به .

دونيا روزا فى الصباح الباكر ـ تحس أن المقهى أكثر ملكية لها من أى وقت آخر .

-المقهى مثل القط ، فقط أكبر من القط قليلاً ، إذا شئت ألقيت إليه بقطعة سجق ، وإذا شئت قتلته بضربات العصا » .

إن هذا المثل تصدق عليه العناصر الثلاثة المذكورة ، وإن قلَّت شاعرية لغته عن نماذج سابقة سقناها وهو يعمق رمزية دونيا روزا .

ـ ٦ ـ

قبل أن نغلق هذه السطور القليلة حول هذا العمل الروائى المهم ـ يجب الإشارة إلى بعض النقاط المهمة التى تحتاج إلى عدد من المقالات المستقلة ، ولا يمكن قول كل شىء جملة فى مقال واحد .

إن العمق الإنسانى المضىء للرواية يمس شغاف قلب القارىء . إن تصوير الكاتب لمعاناة البشر تحت نير الظلم والقهر يفوق الحد فى الاقتدار . وهذه المعاناة لم يصورها الكاتب فى مبالغة أو حتى فى تعاطف مع من يعانون ، ولكنه صورها كما هى فحسب ، وفضله يأتى فى اختيار اللحظات التى تتركز فيها المأساة وتضىء . ولا نستطيع القولَ إن هذا التصوير واقعى يمكن أن نشهده فى الحياة ، لأن المعاناة تترك خللا نفسيا وفيزيقيا ووظيفيا فى نفوس وأجسام البشر . وهو يقدم معاناتهم بعيونهم المختلة وخلال رؤ يتهم الحزينة وطموحاتهم المحدودة العارضة . هذا ما أسميه العمق الإنسانى . وقد أوصل ذلك الكاتب إلى مجموعة من الأوصاف للشخصيات مولدة لتشبيهات بديعة مليئة بالشاعرية من مثل « الفتاة الحلوة مثل زهرة تستسلم للتفتح دون أدنى صرخة » . إنه يضيف للمشبه به دائما صفة تخرجه عن طبيعته ، فيصبح المشبه به من اختراع الكاتب الشاعرى النثر « الثرثرة الشعرية » . فالزهرة تتفتح دون أن تُستسلم لذلك ودون أن تصرخ بل هى غير قادرة على الاستسلام أو الصريخ . ومن هنا تأتى قيمة التشبيه جماليا فيترك أثراً لا يمحى فى النفس كما أنه يحمل شحنات نفسية هائلة للمشبه فالفتاة عند التفتح تعتريها تغيرات مذهلة لها شخصيا تدفعها بالفعل للبكاء والصراخ ، ومع ذلك فهى تغيرات جميلة تتوتر فيها أوراق الزهرة وترتفع فى شموخ ، وبهذا يصور الكاتب الأحاسيس ويتشكل فى عمله العمق الإنسانى المذكور . المسألة أعمق من ذلك وأكثر تعقيدا ولكننى فقط ألمح إليها . إن الزهرة حدث لها ما حدث لخلية النحل ذات النحل الضال

ويدخل فيما سبق الأمل يطرح فى الجزء الأخير من الرواية الذى اسماه « خاتمة » وتحدث الخاتمة بعد الـ« ٢٤ » ساعة التى دارت خلالها الرواية بثلاثة أو أربعة أيام . حيث ندرك أن الأحداث تدور فى ذروة الشتاء حيث حلت أعياد الميلاد (العشرة أيام الأخيرة من ديسمبر) . يزور مارتين ماركو أمه فى مقبرتها ، فى رحلة طويلة على قدميه مليئة بالذكريات والهذيان والسعادة حينما أنعشه هواء الريف النقى ـ ويفكر فى المستقبل بشكل وردى،بل هو يعدد الوظائف الممكنة ويرفض هذه الوظيفة ويقبل تلك وبينما هو عائد من المقبرة تكون كل عائلته من الأقربين والأصدقاء قد أقاموا فيما بينهم شبكة عجيبة من الالتقاء والاتفاق على إخفاء مارتين ماركو عن أعين الشرطة بعد أن قرأوا فى الجريدة ـ الجريدة نفسها التى يحملها مارتين دون أن يقرأ **الاستدعاءات القضائية** ـ خبريَّة القبض على مارتين الذى عرفناه فى الرواية طيباً مسكينا بريئا لا يحلم بشىء سوى بقدر من الطعام واحترام النفس . إن أكثر الناس تبادلا للعداء مع مارتين « زوج أخته » يجعل من حماية مارتين همه الأكبر . بل إن صاحب المخبز والذى يعمل عنده زوج أخت مارتين يبدى استعداده لإخفائه عنده والتوسط . إن الكاتب يبشر بآدمية خلية النحل وإمكانية صنع التاريخ بمقاومة الديكتاتورية ، وتجمع مختلف القوى نحو هدف واحد مشترك . ولهذا لم يعط هذا الجزء من الرواية شأن كل الروايات المنقسمة إلى فصول

اسم الفصل لكنه سماه الخاتمة . إن مارتين يعود من المقبرة « الحاضر الذى سيصير ماضيا » مليئا بالأمل ، وكل الأشخاص الضائعين وجدوا لهم طريقا معرضا لكل الأخطار ، ولكنهم شرعوا يسلكونه بكل مخالفة لنواميس عادة النحل ، والطريق واضح الهدف : الوقوف ضد ظلم إنسان برىء ؛ امتلاك حرية الفعل دون خوف . إن التحرر من الخوف هو أول خطوة فى طريق الحرية وآخر لحظة (خاتمة) خلية النحل ، وبداية وطن يسكنه الإنسان وليس بيتا تسكنه كائنات لها حرية النحل عندما يفقد غريزة الاتجاه .

أخيرا ، إن نشر هذه الرواية فى أمريكا الجنوبية - وهذا أمر لا أشك فيه لكن لسنا فى مجال المقارنة - جعلها أمًّا لأبرز روايات تلك القارة . وقد أدهشنى عند ترجمة هذه الرواية - التى اعتمدت عليها فى هذا البحث - التشابه الذى لا يخفى على غير الخبير بين أسلوب (مائة عام من العزلة) وبين (خلية النحل). فقط ماركيز ذهب بعيدا فى سخريته وجعلها أكثر خشونة ، كما أنه راح بعيدا فى عمق روايته الإنسانى وجعلها أكثر صوفية . وما عدا ذلك فلكل خصيصة أسلوبية عنده جذر عند ثيلا : وكلا العملين صرخة فى وجه الفاشية مهما غيرت من مساحيق وجهها . ثيلا فى مواجهة فاشيات أوروبا ما بين الحربين وماركيز فى مواجهة الاستعمار وفوضى الفساد والقهر عند الأنظمة العسكرية وشبه العسكرية فى أمريكا الجنوبية على مدى قرن من الزمان .

- ٧ -

حتى تكتمل الصورة فى ذهن القارىء، من الضرورى عرض بعض نماذج نصية من الرواية تمثل ما طرحنا من أفكار :

١ - فكرة رؤية العالم بعيون شخوص عالم الرواية ؛ وما تحمل من عمق إنسانى : علاقة مارتين ماركو بالنور النابعة من معاناته المستمرة للجوع والتشرد والخوف .

- أ -

« مارتين ماركو يتوقف عند فترينات محل أدوات صحية فى شارع ساجستا ، المحل يشتعل بالأضواء كما لو كان صالة عرض مجوهرات أو صالون حلاقة فى فندق كبير الأحواض ، أحواض الغسيل تبدو وكأنها أحواض العالم الآخر ! أحواض الجنة . صنابير تبرق . وخزفها الصقيل يخفق . ومرائيها الصافية تنطق . من بينها أحواض بيضاء ، أحواض خضراء ، وردية ، وبنفسجية وسوداء. أحواض من كل الألوان . وهناك أحواض بانيو تضىء جمالا مثل أساور اللؤلؤ والياقوت . إنه أمر شائع أيضا ! تصب الماء فيها أجهزة أشبه بعجلة قيادة السيارة . وقصارى تواليت ذات غطائين . وصهاريج منتفخة رشيقة حتى يمكن الاتكاء عليها بالمرفق . ويمكن حتى وضع عددمن الكتب المختارة بدقة فوقها ، على أن تكون مجلدة تجليدا جميلا . هولدرين ، فاليرى ، كيتس ؛ فى الحالات التى يتطلب (الحذق) بعض الصحبة : روبين داريو ، مالارميه وأهم من الجميع مالارميه من أجل تحللات البطن . أية سخافة !

مارتين ماركو يبتسم كما لو كان يعتذر لنفسه عما بدر لفكره ويرحل عن الفترينات » .

- ب -

« تمضى الناس مسرعة ملفوفة فى معاطفها ، مولية الأدبار من البرد . مارتين ماركو الرجل الذى لم يدفع ثمن القهوة التى شربها ، وينظر إلى المدينة كطفل مريض ومضطهد ، واضعا يده فى جيب بنطلونه . أضواء الميدان تلمع فى بريق لامع ؛ عدوانى تقريبا » .

- جـ -

« لم يمض وقت طويل ، إلا وقد عاد النور . احمرت أولا أسلاك المصابيح خلال ثوان ، حتى أشبهت الشعيرات الدموية ثم ينفجر وميض مشرق على حين فجأة فيغمر المطبخ (حيث كان مارتين فى مطبخ بيت أخته تقدم له الطعام لتسد جوعته) . النور أكثر بياضا وقوة . أمر لم يسبق له الحدوث قط حتى إن الأشياء والفناجين والأطباق - التى كانت فوق أرفف المطبخ - أمكن رؤيتها فى تحديد شديد كما لو كانت تحت ميكروسكوب ؛ كما لو كانوا انفضوا تواً من صنعها .

- كل شىء يبدو جميلا يا فيلو .

- ونظيفا .

- هذا ما أظنه ».

ينزه بصره فى المطبخ كما لو كان لم يره من قبل . ثم ينهض ويلتقط قبعته . . .

ـ طيب يافيلو ! أنا ماشى وشكرا لك .

ـ إلى اللقاء يابنى . . ولم الشكر ؟ كنت أود بعمق أن أعطيك شيئا أكثر . . هذه البيضة كنت أحتفظ بها لى . لقد وصف لى الطبيب أكل بيضتين يوميا .

ـ وهل هذا كلامٌ

ـ دعك من ذلك فأنت فى حاجة ملحة إليها مثلى تماما !

. . . . . . »

فكرة الدورية (فى حياة الشخوص) :

ـ أ ـ

« ليس للصبى وجه البشر . له وجه حيوان منزلى ، وجه دابة قذرة عدوانية فى حظيرة . وإنها لقليلة أعوامه ، حتى تنطبع فى ذلك الزمان على وجهه ـ بفضل الألم ـ طعنات الغيظ أو الاستسلام . على وجهه كانت تظهر انطباعات جبلة وساذجة . انطباعات غبية لعدم فهم شىء مما يجرى . كل ما يحدث فى حياة الغجرى معجزة . فقد ولد بمعجزة ويأكل بمعجزة . ولديه قوى للغناء بمحض المعجزة . بعد الأيام تجىء الليالى ، وبعد الليالى تجىء الأيام . وفى العام أربعة فصول : ربيع وصيف وخريف وشتاء.وتوجد حقائق يتم الإحساس بها داخل الجسم كالإحساس بالجوع والرغبة فى التبول » .

ـ ب ـ

« الليمبيا فى كل مرة يعطى بريقاً لحذاء دون ليوناردى يتذكر الستة آلاف دورو الخاصة به .وفى الأعماق يشعر بالفخار لأنه أنقذ دون ليوناردو من أزماته ، ودون ليوناردو لا يبدو عليه من الخارج أن شيئا يحركه . تقريباً لا شىء » .

ـ جـ ـ

« فى مقهى دونيا روزا ـ كما فى كل مقهى ـ جمهور ساعة تناول القهوة ليس نفس جمهور تناول وجبة العصر . . وإذا حدث لأحد « أفراد جمهور ساعة القهوة » أن انتظر قليلا وتأخر فى الانصراف ، فإن الوافدين من جمهور وجبة العصر ينظر إليه بازدراء شديد . . . تماما مثلما ينظر جمهور ساعة القهوة إلى من يصل مبكرا من جمهور وجبة العصر . فى مقهى جيد التنظيم مثل جمهورية أفلاطون تقوم هدنة لمدة ربع ساعة حتى لا يتقاطع فى التقاء من يأتى مع من ينصرف ، ولا حتى عند الباب الدوّار» .

* *

فى كل دائرة نقطة مركز ساكنة . فى النص (ا) : نقطة المركز هى « المعجزة » ، وفى النص (ب) دون ليوناردو « نفسه » الذى لا يحركه شىء وفى النص (جـ) المقهى . والمحيط فى النصوص الثلاثة على الترتيب : الصبى ، الليمبيا (ماسح الأحذية) ، الجمهور . المحيط فى حركة حول المركز الذى يتسلط عليه بأنصاف أقطار هى حركة الزمان .

٣ ـ فكرة ثقوب الزمن :

ـ أ ـ

يقدم لنا الصورة الراهنة لامرأة بائسة ترتزق من علاقتها بالرجال ومع ذلك فقد تبقى لها قدر من التهذيب وعزة النفس رغم أنها تجد من الطعام فقط ما لا يجعلها تموت أو تذهب من المستشفى (تلك هى الآنسة البير) يحفر فى اللحظة خارجا منها إلى عمقها الماضى عائدا إليها.تبدأ اللحظة بحوار بين دونيا روزا صاحبة المقهى وبين البيرا تسألها : هل رأت ذلك الشاب (مارتين) الذى لم يدفع حسابه :

« تتأخر الآنسة البيرا بعض الهنيهات قبل أن تجيب :

ـ ياله من مسكين ! على الأرجح أنه لم يأكل طوال اليوم ، يادونيا روزا .

ـ أنت الأخرى تعزفين على وتر الرومانسية . . . ما هذا ؟ أقسم لك إنه لا يفوقنى أحد فى رقة القلب ، لكن مع هؤلاء المبتزين . ! البيريتا لا تعرف كيف تجيب . المسكينة ، ألقى بها إلى الحياة حتى لا تموت من الجوع ، على الأقل ، بأسرع من اللازم . فى حياتها لم تعرف أداء أى عمل . فوق ذلك ليست جميلة أو ذات شكل حسن . فى بيتها عندما كانت طفلة لم تر إلا الاحتقار والمصائب . البيريتا من برقس ، وهى ابنة لمخلوق شديد الحذر (سمى ـ عندما كان حيا ـ فيدل ارناندس) وهو

الـذى قتل أودوميـا زوجته بسنـدال إسكافى ، وحكم عليـه بالإعدام وقد قام بإعدامه جريجوريو مايورال عام ١٩٠٩ . وقد كان يردد دائما أنه لو قتلها بحساء مخلوط بالكبريتات لما علم أحد بالجريمة .

البيريتا ، وقد أصبحت يتيمة بين الحادية عشرة والثانية عشرة من عمرها حملوها إلى قرية « فيالون » للعيش مع جدة لها ، كانت مشرفة على صندوق الصدقات (من أجل توفير الخبز للفقراء) «الذى يحمل اسم القديس انتونيو ، فى الأبر يشيه . العجوز المسكينة كانت تحيا حياة سيئة . . . . »

ويستمر فى القص هكذا حتى يحمل البيرا عبر رحلة طويلة مثيرة بائسة إلى مقعدها فى مقهى دونيا روزا ، إن كل دخول فى الذاكرة حدوتة داخل « الحدوتة الإطار » . وكل حدوتة عبارة عن سقوط فى أحد ثقوب الزمن داخل الـ (٢٤ ساعة) .

ونلاحظ أسلوب الثرثرة والقص . إنه يحكى تفصيلات تبدو عديمة القيمة مثل اسم والدى البيرا وجدتها واسم الجندى الذى أعدم والد البيرا وسنة الإعدام . إنها تقنية شديدة الحرفية فى تحقيق هدفين :

١ ـ الراوى يفترض أن القارىء من قرية « فيالون » نفسها ، وأنه كذلك من هناك ، فهو يذكره بأسماء يعرفها . والقارىء لا يملك إلا أن يحمل هذه الهوية فيحس بجلوس الراوى إليه وبانتمائها للقرية نفسها والمعرفة بالبيرا .

٢ ـ أن من يعرف ذلك جيدا هو البيرا ، فيتحول سرد الراوى الثرثار (جماليا) إلى مونولوج داخلى . ومن هنا تأتى براعته فى الدخول إلى ثقوب الزمن . إن دونيا روزا تتجاهل موقف البيرا الجائعة دائما ، وتسألها عن رأيها فيمن لا يدفع الحساب . فتجيب من بطنها « لم يأكل طوال اليوم » . إنها تتحدث عن نفسها ، فتتذكر : لماذا هى لم تأكل طوال اليوم . وطوال كل يوم . فتدخل إلى ماضيها التعيس وتتذكر قصتها . ويحل محلها الراوى فى التذكر . فتختلط الأوراق لكن فى أستاذية .

●

الذاكرة - الصوت الحزين
فى (مدن غير مرئية) ....
دائرة كيركجاردية مغلقة ؟

غادة نبيل

« . . . . تسقط فوقى جاذبية أيامى الطفولية ، وتغرق رجولتى فى فيضان الذاكرة ، إنى أبكى ، كطفل ، حنيناً إلى الماضى » .
د. هـ. لورانس

«أغمس كل ما جربت فى معمودية النسيان داخل التذكر الأبدى »
سورين كيركجارد

(المدن والأموات ٥)

« إن ما يجعل « آرجيا » مختلفة عن أية مدينة هو أن بها تراباً بدلا عن الهواء . فالشوارع مغطاة تماماً بالأوساخ ، والطين يملأ الغرف (من الداخل) حتى السقف ، وفوق كل سلم يوجد آخر بالسلب (مثل صورة النيجاتيف) وفوق أسطح المنازل تتدلى أراضٍ صخرية مثل سماوات بها مزن .

ونحن لا نعلم ما إذا كان السكان يتحركون فى المدينة ليوسعوا أنفاق الديدان والشقوق حيث تتلوى الجذور . . . . الرطوبة تدمر أجسام الناس المهزولين . والأفضل للجميع السكون . . . عدم الحركة . . . عموماً . . . (المدينة) مظلمة .

هنا ، من علٍ ، لا يمكن رؤية شىء « من آرجيا » . البعض يقول : إنها هناك فى الأسفل . ولا يسعنا إلا أن نصدقهم . المكان مهجور . وفى الليل إذا ما وضعت أذنك على الأرض . . . يمكنك أحياناً أن تسمع باباً يصفق » .

(مدن نحيفة ٥)

« إذا شئت تصديقى فهذا حسن . الآن سوف أخبرك مم شيدت « أوكتافيا » . مدينة بيت العنكبوت .

هناك جرف بين جبلين شديدى الانحدار : المدينة فوق الفراغ . مربوطة إلى الفجوتين بالحبال والقيود والطرق الضيقة العرجة . وأنت تمشى على الأربطة الخشبية الصغيرة

حريصا على ألا تزج بقدمك فى الفراغات المفتوحة أو تلتصق بخيوط قنبية . إلى أسفل على مدى مئات ومئات الأقدام ، لا يوجد شىء . بضع سحب تعبر . ويمكنك أن ترى قاع الفجوة . هذا أساس المدينة . . شبكة تستخدم معبراً ودعامة . وكل ماعدا هذا يتدلى إلى أسفل . بدل أن يرتفع . . . سلالم من حبال وأسرّة شبكية ، بيوت مثل الجوالات ، مشاجب وشرفات مثل الجندول ، قرب ماء . . . سلال مدلاة من حبال . . . مصعد جبلى وثريًا وأصص تتدلى منها نباتات .

معلقة فوق القاع . . . حياة سكان « أوكتافيا » أقل تعرضاً للهلاك من غيرهم فى المدن الأخرى . إنهم يعرفون أن الشبكة لن تدوم طويلاً » .

(مدن دائمة)

« لو لم أكن قد قرأت اسم المدينة مكتوباً بحروف كبيرة بمجرد وصولى إلى « ترود » لاعتقدت أننى أهبط فى المطار نفسه الذى أقلعت منه طائرتى . فالضواحى التى قادونى بالسيارة عبرها لم تختلف أبداً عن الأخرى (التى عرفتها) بنفسى . البيوت الخضراء والصفراء . اتبعنا الإشارات نفسها ودرنا حول أحواض الزرع نفسها ، فى الميدان نفسه ، أما شوارع وسط المدينة فكانت تعرض سلعاً ولفائف وعلامات لم تتغير أبداً . كانت هذه المرة الأولى التى آتى فيها إلى « ترود » . لكنى كنت أعرف سلفاً الفندق الذى كنت أقيم فيه . . كنت قد سمعت وتحدثت الأحاديث نفسها مع مبتاعى وبائعى السلع الثقيلة ، وكنت قد أنهيت الأيام بشكل متطابق بالنظر إلى الكؤوس نفسها ، عند الأسرة المتأرجحة نفسها .

لماذا المجىء إلى « ترود » ؟ سألت نفسى . كنت أرغب فى مغادرتها .

« يمكنك أن تواصل رحلتك فى أى وقت تشاء » . قالوا لى . . « لكنك ستصل إلى « ترود » أخرى . . مطابقة تماماً فى كل التفاصيل . فالعالم تغطيه « ترودْ » واحدة لا تبدأ ولا تنتهى . فقط اسم المطار هو الذى يتغير » .

(مدن غير مرئية)

***

ولد إيطالو كالفينو فى كوبا عام ١٩٢٣ ، ونشأ وترعرع فى سان ريمو بإيطاليا . بدأ بكتابة مجموعات قصص قصيرة مثل (ماركو فالدو) و(حب صعب) و(آدم ذات عصر) ثم رواية (الطريق إلى عش العناكب) (١٩٤٧) على نمط الواقعية الجديدة السائدة فى إيطاليا فى الأربعينيات والخمسينيات ، خاصة فى أعمال سابقيه أمثال سيزار بافيز وإليو فيتورينو ، وذلك قبل أن يتحول إلى العنصر الحكائى . وفى الوقت الذى بدأ فيه كالفينو العمل فى دار نشر اينودى ، واصل عمله صحفيا وناقداً ومعلقاً سياسياً ، كما قام بجمع وإعادة صياغة العديد من الحكايات الشعبية الإيطالية تحت عنوان Fabie Italiane عام ١٩٥٦ تلاها بثلاثية Our Ancestors (١٩٦٢) ثم أعقبها بـ The Castle of Crossed Destinies (١٩٧٣) حيث فيها يحاول الراوى سرد حكايته متنافساً مع بقية الحكائين عبر تمثيل كنائى لعمليتى الكتابة والقراءة ، ولكن عدم قدرة « الرواة » الآخرين على النطق تدفعهم إلى الاستعانة بورق اللعب « الطاروط » (لقراءة الطالع) والتى يرجع أحدها - باعتراف المؤلف الحقيقى - إلى القرن الخامس عشر والآخر إلى القرن الثامن عشر ، وذلك فى مجموعتين تشمل كل منهما سبعاً وثمانين ورقة ذات قدرة تعبيرية وتصويرية محدودة ومتكررة تعتمد استنهاض حكايات أرسطو وشكسبير وبوكاشيو ، بينما يقوم الراوى عبر جزئى العمل The castle of Crossed Destinies ،The Tavern of Crossed Destinies بدور القارىء والكاتب والمترجم لحكايات بقية المسافرين . ويلعب كالفينو بتصميم الصفحة كثيراً فى هذا الكتاب ، حيث يضع بجانب كل صورة حكايتها ، ويقوم القارىء الحقيقى (نحن) بدور الأنا الثانية للراوى ، لنستكمل بذلك - من خلال عملية القراءة - فعل الكتابة الذى بدأه المؤلف .

أما فى رواية (إذا كان ثمة مسافر ذات ليلة شتاء) فيتم الانتقال من الشكلانى إلى الإيديولوجى ، عبر بنيات - mise en - abyme أى استخدام تقنية الرواية داخل الرواية ، مما يخلق أكثر منْ مستوى يمكن مناقشة النص على أساسه :

أولاً : هناك المستوى « التقليدى » داخل « الرواية » ، وهو مكون من بداية ووسط ونهاية وفق الصيغة الأرسطية ، ومع تطور الأحداث تتطور علاقة البطل (أنت) - إلى

حين – والبطلة لودميلا (نموذج القارىء المثالى أو الآخر أو – أحياناً أيضاً – أنت) وتنتهى بالزواج .

ثانيا : يبدو تأثر كالفينو هنا واضحاً بأحد أشهر أعمال أندريه جيد وهو (المزيفون) The counterfeiters ؛ حيث يوظف التقنية التى استخدمها جيد توظيفاً معاصراً لإدخال مفكرة الكاتب فى النص .

ثالثاً : يمثل النص مسحاً لبعض قضايا الأدب خارج النص نفسه ، فيتضمن إشارات لمشكلات عجز المؤلف – البطل عن الكتابة ، وعدم كفاءة الناشرين ومديرى الإنتاج ، وضيق الأفق الأكاديمى ، وخطأ التفسيرات النقدية ، وإفساد اللغة عن طريق الترجمة ، وتسييس النصوص الأدبية إلى حد درامى .

وفى هذا العمل تتقابل « البطلة » لودميلا و« أنت » (ضمير المخاطب الذى يتحول أحياناً إلى أنا ثانية للكاتب)، ويتحول هذا الضمير فوراً إلى شخصية مستقلة هى الكاتب سيلاس فلانيرى ، الأمر الذى يؤدى إلى إقحام المؤلف – كالفينو – وجوده المباشر منذ اللحظة الأولى . فمن خلال مشكلة المؤلف غير الحقيقى « فلانيرى » ، عدم القدرة على الكتابة ، يحل المؤلف الحقيقى مشكلته هو الخاصة بعدم القدرة على الكتابة لفترة (ألم يكتب نص « إذا كان ثمة مسافر ذات ليلة شتاء » ؟) – تتقابل هاتان الشخصيتان المحوريتان فى إحدى محلات بيع الكتب لشراء إحدى كتب المؤلف الحقيقى كالفينو والتى تعتبر نموذجاً افتراضياً لنص العمل الذى نتناوله نحن (إذا كان ثمة مسافر . .) ليكتشفا أن النسخ المشتراة قد تعرضت لخطأ فى التجليد ، وتستمر رحلة بحثهما عن بقية القصتين المبتورتين مع كل منهما ، فيحصلان فى كل مرة على تسع نسخ خاطئة ، تمثل « بدايات » لروايات جديدة ، لكل منها عنوان موح يشكل جزءاً من جملة ناقصة يبقيها الكاتب كذلك حتى « البداية » العاشرة التى تمثل نهاية العمل ، أو النص الذى بين أيدينا . وفى ثنايا المتن « الروائى » المتقطع باستمرار ، يقدم فى لهجة ساخرة « باروديا » للنماذج العشرة والأشكال الروائية المختلفة ؛ مثل رواية الجاسوسية وحكاية الجاوشو الأمريكية اللاتينية ورواية الجريمة الإيطالية الفرنسية والقصة الطويلة التى تحكى الواقع السياسى الداخلى لأوروبا الشرقية وقصص الجنس اليابانية وغيرها ، فى محاكاة للعناوين المتباينة للقصص المبتورة العشر التى يوضح رواد المكتبة « لك » (وهنا عودة لضمير المخاطب فى نهاية النص) أن هذه العناوين تشكل مجتمعة قصة قصيرة ، تنتهى بتساؤل يفتح المجال أمام المزيد من القص ، عاكساً بهذا لا نهائية التعطش (مثل لودميلا نموذج القارىء المثالى) إلى أدب احتمالى ربما لن يتأتى لنا بلوغه أبداً ، لكن يتعين علينا مع هذا الاستمرار فى البحث عنه .

إن كالفينو مهموم – إنسانياً وإبداعياً – بالاستمرارية والوحدة المنهجية بين الظواهر والعلاقات والأشياء دائماً . تعكس إحدى شخوص أعماله هذا الميل الصريح نحو البحث الإنسانى المستمر عن « الغائب » . تؤرقه فكرة « الثغرة » الشبيهة بحفرية فى وجود يقاوم الحالة التى يمكن أن يجد نفسه فيها لا يلوى على شىء .

أما نص Cosmicomics فيقدم شخصية « كفوفيك » Qfwfq ، الذى عايش تحققات علمية عديدة منذ بدء الكون ، وعلى مدى أكثر من مائتى مليون عام وحتى اليوم ، يقوم بسرد حكايات كونية شبه علمية . والشكوى الرئيسية لهذه الشخصية هى فشلها فى ترك بصمة أو علامة خاصة فى الكون (فيزيقياً فى الفضاء) ، وذلك فيما يعتبر كناية عن مشكلة الأدب ومحاولته الدؤوب أن يترك بصمة حتى مع إدراكه أن لا وجود لـ « نص » خاص ، وينجح مخلوق آخر بعد « كفوفيك » فى ترك العلامة/ المعنى لمجرد أنه الثانى ، وليس الأول ، ليتحسر كفوفيك على عجز البكرية عن إحداث الاختلاف فى تاريخ الكون والمجرة .

وفى (Mr. Palomar) آخر رواياته (١٩٨٥) قبل وفاته فى سبتمبر من العام نفسه ، التى تتضمن تسع مجموعات ثلاثية التقسيم ، نجد ما يمكن اعتباره ميزاناً لقياس الوعى الميتافيزيقى من خلال الملاحظة وتفاصيل الحياة اليومية لبورجوازى عادى . وتستنهض اللحظة الأخيرة فى المتن الروائى ما يمكن اعتباره إمكانية ميتافيزيقية لاستعداد الإنسان لملاقاة الموت .

والحقيقة أنه يمكن قراءة روايات كالفينو من أكثر من منظور ، ماركسى وبنيوى ووجودى وفرويدى ويونجى ، بل

حتى من منظور الكانتية الجديدة . ويثب علينا دائماً من أدبه معنى غير متوقع يرتكز على الباروديا (المعارضة الساخرة) ويتمسك بالسيمانطيقا والأطر التصنيفية مستهدفاً كتابة - كما أكد صديقه الروائى التاريخى الأمريكى جورفيدال - يتوحد فيها الكاتب والقارىء من خلال الاستنهاض المستمر لماضى الحكايات ، باعتماد أساليب البنيوية والفانتازيا والمراوحة بين الأدبى والعلمى وانتهاج التناص فى الكثير من الأعمال التى يبدو تأثير Ficciones الروائى خورخى لويس بورخيس على أطوارها الأولى خاصة ، بالإضافة إلى تجسيد كتاباته لمفهوم Defamiliarizationأو Ostranenie الذى قصد به الشكلانى الروسى شلوفسكى إزالة الألفة بيننا وبين الكلمة باعتبارها الوظيفة الجمالية الأولى للأدب ، وهو ما يعتبر مسئولاً عن توليد علاقة جديدة مع الكلمة خاصة ومع الكون عامة ، وبشكل يعكس نهماً إلى ما أسماه جان فرانسوا ليوتار، The Absence of Grand Narratives بنجح فى تخليق لغة شفافة بلغت مستوى الهذيان مثل كافكا .

لكن الثابت أيضا أن العديد من النقاد يرى فى أعمال كالفينو ألعاباً ومباريات ، وإن كانت مبتكرة إلا أنها - فى رأيهم - لا تهدف لشىء (رغم إيمانه بالدور الاجتماعى السياسى للأدب) ، بينما يتهمه الكثير من القراء بالإسراف فى تمثيله الروائى لنظريات المدرسة الفرنسية فى النقد ، وخاصة الأعمال الرئيسية لنقاد ما بعد البنيوية ، مثل إميل بنفنيست ورولان بارت وجاك دريدا منذ منتصف الخمسينيات ، بل إن رواية (إذا كان ثمة مسافر ذات ليله شتاء) بها تأثرات من الرواية الجديدة nouveau roman الفرنسية والتجارب الأسلوبية exercizes de style لجماعة Tel Quel مما ساعد على تخليق جاذبية أكاديمية لأعماله ، وإن أنكر كالفينو ذلك دائما .

كتب نيتشه ذات يوم : « إن الحياة السعيدة هى حياة ممكنة دون تذكر كما يتضح من حياة الوحش : لكن الحياة فى أية صورة حقيقية هى مستحيل مطلق بدون النسيان » .

وربما كان نيتشه محقاً . لكن ليس من ناحية كون فاقد الذاكرة هو بالضرورة القادر على[1] بلوغ السعادة ، أو كون الحيوان عاجزاً عن نوع من التذكر . بيد أننا إذا لم نعد الذاكرة فهرسة للمفقود بل نظاماً يحتوينا « ولا يهتم بأى دور سوى تذكر نفسه »[2] وأن نقيضها - النسيان - قد يكون مجرد « إبدال ذاكرة بأخرى : ألا ننسى أن نتذكر أو نتذكر لننسى ؟ »[3] ، فإن الحياة وفقاً للعبارة النيتشية تصبح ممكنة فقط من خلال الجنون .

إذن ، ما الذاكرة ؟ ·

بالنسبة لأفلاطون ، الذاكرة تمثل « حفظ الإحساس » من حيث كونها « توحد تدفق المؤثرات المادية فى تقديمات متتابعة »[4] حيث يقوم بعد ذلك ما أسماه بـ « الفنان الثانى » - والذى رغم العجز الأفلاطونى عن تحديده يبدو كأنه عملية مشابهة للتذكر - « فى الروح بتوحيد المحفوظات الناشئة عن هذه الذاكرة على هيئة صور عقلية »[5] . وبمعنى آخر ، فإن الصور العقلية تشكل « حدساً موحداً لتقديمات الذاكرة أثناء عملية الإحساس »[6] ، بينما « الفنان الثانى » من خلال رسمه لتلك الصور يجعل تقديمات الذاكرة المفهومة جزئيا - مفهومة كلياً ؛ وعلى هذا فهو الذى يسمح للذاكرة بأن تكون .

وتقديمات الذاكرة - وفقاً للنظرية التمثيلية للذاكرة - تتميز عوضاً عن امتلاكها لخاصية تميز ما تمثله بوصفه شيئاً يؤمن (صاحبه) بحدوثه وليس شيئاً متخيلاً أو مفترضاً « بأنها لابد أن تمتلك خاصية تميز المُمَثل بما هو حدث وقع فى الماضى . . . . وسبق للمتذكر تجربته أو التعرض له »[7] .

وتؤكد هذه النظرية الإحساس بالزمن الماضى وتذكره بحميمية وألفة بوصفه عنصراً مكوناً وأساسياً ، حيث مشاعر الألفة تدفعنا إلى الثقة بصور الذاكرة من حيث هى نُسخ دقيقة - إلى حد ما - من مثيلاتها السابقة ، بينما مشاعر القدم المرتبطة بالماضى تؤدى إلى وضع تلك الصور فى ترتيب زمنى معين ، من خلال عملية التذكر بوصفها تمثل وقوع مثير فى الحاضر لم يعد جزءاً من التجربة الحالية للفاعل .

وتتضمن عملية إنتاج الذاكرة بوعى ، عملية أخرى يحقق المرء من خلالها فصلاً لنفسه عن الحاضر ليضع نفسه : أولاً : فى الماضى بعموميته ، وثانيا : فى لحظة « متصورة » بداخله .

هذه اللحظة التى قد تكون مشوشة بادىء الأمر تبدأ فى الاتضاح لوناً وإيقاعاً بشكل تدريجى - لتعبر فى خيالنا - من المحتمل إلى الفعلى ، مقلدة فى ذلك عملية الإدراك حتى مع ارتباطها بالماضى فى أعمق جذورها . لكن التصور لا يعنى التذكر . ويعنى هذا بدوره ، أنه على الرغم من كون التذكر - أثناء تحققه الفعلى - يميل إلى أن يحيا فى « صورة » إلا أن العكس ليس صحيحاً . فالصورة لن تتم إحالتها إلى الماضى إلا إذا كان استنهاضها الأولى منه قد حدث . وعلى هذا فالتذكر عملية مثالية Ideality أو هو « قوسنة مثالية للحاضر وإعادة صياغة مثالية للماضى »[٨] بينما الذاكرة هى الفورية ؛ « عملية تصويرية Ideational طالما أنها تأخذ شكل إعادة إنتاج وتعرف التجارب الماضية فى تراتبها الزمنى الأصلى »[٩] ، حيث التمركز (موقع محدد داخل الزمن) يتضمن « إحالة الفاعل الحادثة فى تاريخه إلى موقعها فى السلسلة الزمنية بنسبيته إلى اللحظة الحاضرة وإلى أحداث أخرى ، ماضية ومستقبلية »[١٠] وحيث إعادة الإنتاج تمثل إعادة خلق - فى العقل - لتجربة ماضية من خلال الصورة المتخيلة ، وحيث التعرف يمثل درجة عليا من « التوتر فى الوعى الذى يتجه للبحث عن الذكريات الخالصة فى الذاكرة البحث بغية تجسيدها بشكل مطرد من خلال الاحتكاك بالإدراك الحالى »[١١] .

وفى الحقيقة ، ليس كل « تعرف » يعنى تدخل صورة الذاكرة memory Image حيث يكون بإمكاننا - كما آمن هنرى برجسون - استدعاء تلك الصور حتى بعد فقدان القدرة على تعرف الإدراكات المرتبطة بها . يضاف إلى ذلك أن التعرف ليس مزجاً بين الإدراك والذاكرة ، لأن التشابه علاقة تنشأ من العقل بين وضعيات يقوم هو بمقارنتها وبالتالى فهو يمتلكها أصلا .

« لا يوجد إدراك ليس بذاكرة فى الأصل »[١٢] .

هذه القناعة البرجسونية التى تتضمن مزجنا لآلاف التفاصيل من تجاربنا الماضية مع كل البيانات التى تمليها حواسنا الحاضرة والحالية والتى ترى أن الذكريات فى أغلب الأحيان تحل محل مدركاتنا الفعلية ، كما أننا نحتفظ بالبعض منها بحيث نستخدمه « دليلاً » يستدعى إلينا صوراً سابقة تعنى أن الجزء الذى يلعبه الوعى فى عملية الإدراك الخارجى - وهو الربط اللحظى (من خلال خيط الذاكرة المستمر) ما بين الرؤى الواقعية - نبقى دائما فرضية نظرية لا تتحقق فعلياً .

إن كلا من حاجتنا للتذكر أو - على العكس - عجزنا عن النسيان ، والذى يُعدُّ مؤشراً إلى عدم انفصام الذاكرة عن الزمن (عوضاً عن بديهية نذكر بها وهى أن « الأشياء » قد تتواجد على الرغم من عدم إدراكنا لها حيث إن الوعى لا ينبغى أن يكون مرادفاً للوجود) يعنى أنه عندما يعبر وعينا مسافة مكانية ما ، فإنه يقفز انتقائياً فوق الفترة الزمانية التى تفصل الموقف الفعلى فى الحاضر عن موقف ينتمى إلى تاريخ سابق ، ليسقط كل « الماضى » الواقع بين الموقفين من بين يديه ، مغربلاً بذلك حبيبات كل ما اعتبرناه جديراً بالتذكر قياساً إلى ما نعتبره غير جدير بذلك .

بل إن « الأسباب نفسها التى تؤدى بمدركاتنا إلى ترتيب نفسها فى ديمومة مكانية جامدة ، هى التى تجعل ذكرياتنا تشع بشكل متقطع زمانياً »[١٣] . ومن ثم ، فإن الامتداد المكانى ، بوصفه سبباً للديمومة فى النموذج الأول ، يوازنه بالمقابل الامتداد الزمانى بوصفه سبباً للانقطاعية والنسيان فى النموذج الثانى . لكن الذاكرة ليست إدراكاً ضعيفاً ، لأن مثل هذا التصور مبعثه فكرة أن الاختلاف هو فى الحدة وليس فى النوع .

ففى الإدراك ، وهو « معرفة من حيث كونه يتضمن وجود إحساس فعلى يتميز عن التصور العقلى »[١٤] ، عادة ما يتعلم المرء أن يكتسب معرفة جديدة . بينما الأمر الحيوى بالنسبة للذاكرة هو أن ما يتذكره المرء هو - بالضرورة - أمر لا يعرفه للمرة الأولى . وبالمعنى الأرسطى ، يمكننا القول أنه بينما يخلق الإدراك إمكانية معرفية فإن التذكر تحقيق لإمكانية أو احتمالية كامنة وموجودة بشكل مسبق »[١٥] . إن نسيان حادثة ما يعنى فقدان « الظروف » (بالمعنى الفضفاض) التى خلقت المعرفة بتلك الحادثة .

وهكذا ، فعلى الرغم من أن الإدراك شرط مسبق لوجود الذاكرة ، إلا أنه يختلف عنها جذريا . فما تم إدراكه فى الماضى - أثناء عملية الإدراك - تم ابتلاعه فى حاضر تراكمى

صار بدوره ماضياً . لكن ألا يمكن أن نتساءل : كيف يمكن للماضى الذى لم يعد قائماً ، على مستوى الافتراض أو الواقع ، أن يحفظ نفسه ؟ .

بالنسبة لبرجسون ، من الصعب تصور بقاء الماضى ، حيث إننا « نمد إلى سلسلة الذكريات عبر الزمن ذلك الالتزام بالاحتواء (احتوائنا للأشياء واحتوائها لنا) الذى ينطبق فقط على مجموعات من الأجسام يتم إدراكها فورياً فى المكان »[١٦] .

والمفارقة هى أن الماضى يحيا اعتماداً على تراكمات ما لم يعد قائماً والانسكاب المتصاعد للحاضر فى مجرى الزمن وتضخمه بمساعدة الوعى ؛ بينما يتأرجح ذلك الماضى دون كلل داخل الذاكرة ما بين الانبعاث (الذاكرة غير الإرادية) والإنعاش (الذاكرة الإرادية ، التى لا تمثل وفق الإطار البرجسونى ذاكرة على الإطلاق) . ومن المنظور الواقعى ، نحن لا ندرك سوى الماضى . « فالحاضر الخالص هو ذلك التقدم اللا مرئى للماضى الذى يقتطع من المستقبل »[١٧] . وبرغم أننا نصف الحاضر بأنه ما هو كائن ، فالثابت أنه « ما يتم تخليقه أو حدوثه الآن » What is being made ، بمعنى أننا بينما نفكر فى الحاضر على أنه ما سيحدث لا يكون قد وجد بعد وعندما نفكر به بوصفه موجوداً بالفعل يكون قد أصبح ماضياً »[١٨] . فحاضرى (خليط من الإحساس والحركة) هو موقفى من المستقبل المباشر ، تصرفى الوشيك ، وذلك مقارنة بالماضى الذى يقحم نفسه فى حاضر يستعير منه حيويته . الحاضر هو وعى بجسدى الذى يقوم بحركات ويتعرض لإحساسات عبر نقاط محددة مستمرة من وجوده .

إن ذاكرتنا ، وهى محملة بكل ماضينا ، قد تختار التواطؤ مع ذلك الماضى ضد حاضرنا ، أو الاتجاه نحو « موقف اللحظة وتقديم الجانب الأكثر فائدة من نفسها إليه »[١٩] . وهذه الذاكرة هى أكثر من مجرد تقاطع العقل والمادة وأكثر من صدى التردد فى إرادتنا داخل دائرة وعينا[٢٠] ، كما أنها أكثر من الفيضان الذى يغمر الحفرة التى تخلفها حركتنا الدائبة .

إن الذاكرة ، من حيث هى بقاء صور الماضى التى تختلط مع مدركات حاضرنا (بدرجات مختلفة من الاستبدال والتحرك) فى تناسج واختراق متبادل بين التذكر والإدراك ، « تقلص فى حدس واحد لحظات عديدة من الزمن »[٢١] . غير أن استدعاء صورة الماضى يحتم امتلاكنا للرغبة والقدرة على الحلم . الإنسان فقط هو الذى يملك هذه المقدرة . أليس مصدر العذاب الإنسانى أن الماضى الذى يحن الإنسان للرجوع إليه زئبقى ، دائم المراوغة والإفلات ، بينما الماضى الذى يسعى للانعتاق منه هو ذلك المقدر له أن يطارده إلى الأبد ؟ .

هناك نوعان من الذاكرة . الأولى هى التى تستدعى عبر صور الذاكرة جميع أحداث حياتنا اليومية فى ترتيب حدوثها الزمنى بغض النظر عن فائدتها العملية والتطبيقية ، وتعتبر متساوية فى الامتداد مع الوعى . والثانية ليست سوى نظام كامل من الميكانيزمات الدقيقة التى تضمن الاستجابة المناسبة للحاجات المتنوعة الممكنة . . . ولأنها «عادة» أكثر منها ذاكرة فإنها تقوم بتمثيل تجاربنا الماضية دون استدعاء صورتها . غير أن الذاكرة المحققة فى صورة تختلف جذرياً عن الذاكرة الخالصة ، حيث إن الصورة تمثل حالة حاضرة نصيبها الأوحد من الماضى هو الذاكرة التى تم استجلابها منها . أما الذاكرة البحت فبلا قوة طالما لم تتم استثارتها دون توظيف أو ارتباط بالحاضر . وحيث إننا دائماً «نكون» فى ما ندركه (وليس فقط فى شكل إدراكنا له) ، فإننا «نكون» ربما بدرجة أكبر فى ما نتذكره .

برجسون كان أكثر تحديداً . إن الإنسان يصبح جزءاً من رائحة الليلك الذى يستنشقه عند دخوله غابة ما . وفى كل مرة يدخل الإنسان الغابة نفسها أو غابة أخرى ، ولو بعد سنوات ، بإمكانه استدعاء ذكرى رائحة أول ليلك ؛ حيث يكمن وراء محاولة مقاومة الفقد إحساس بالتآكل والتحلل الزمنيين اللذين يولدان الرغبة فى ذلك الليلك الأول لا لشىء إلا لأنه لم يعد موجوداً ، بينما نحن وحدنا الذين عرفنا ما «كان» وما الذى يعنيه أن يفاجئنا مثلما فعل ذات يوم . ففى عراكنا اليائس من أجل استعادة زمن «الأولية» المفقود ، يصبح سقوطنا فى رد الفعل العابر الذى يحن إلى الـ «هناك» والذى ينتقص من فعلنا أو رد فعلنا نحو «الآن» أمراً يحتم - ضد إرادتنا ووعينا - تشوهنا اللا محسوس بفعل الزمن .

وفى التذكر ، بوصفه تمثلاً لمفعول غائب ، نلحظ أن المزاملة بطريق التشابه (والتى تشجع على وقوع ما يشبه الانهيار الجبلى

فى الذكريات - كرة الثلج البرجسونية - حيث تجذب الذكرى المركزية المبدئة حولها سيلاً من الذكريات الضبابية) كثيراً ما تتحطم الذكرى فوق صخرة واقع يرفض التوق إلى الماضى والمراهنة عليه . فإذا كان «موضع رغبته يرقد فى الماضى»[٢٢] بينما هو يريد له إمكانية مستقبلية ، فإن مثل هذه الشخصية لا تستطيع أن تفعل شيئاً لعتق نفسها من هذه الذروة التناقضية ، حيث تتصاعد الحالة الأخيرة بسبب وعيه بـ «الاختلاف» . إن «النوستالجى» (الحنين للماضى) ، وهو يترك لكل صورة تاريخها فى الزمان وموقعها فى المكان لا يرى أبداً كيف يمكن لـ (الأشياء) أن تتشابه وإنما فقط كيف يمكن أن تختلف .

«لقد فهمت قدرى وأحنيت هامتى»[٢٣] .

سنسمح لأنفسنا ببعض الشك . حتى على الرغم من أن المتحدث هو كالفينو ، وليس مثلا ، كيركجارد ، على الأقل لأن كلا الرجلين قد رفعا هامتيهما ، ربما لأكثر من مرة .

إن هذا البحث هو محاولة للإجابة عن السؤال عما إذا كان توظيف الذاكرة بوصفها مصدراً للحزن فى نص (مدن غير مرئية) لإيطالو كالفينو يكمل دورة كاملة ومغلقة أم أنه ربما يوجد داخل ما سنثبت أنه أصداء كيركجاردية ، صوت خفوت وإن كان أعمق ، يبقى - رغم تلوثه بالمرض حتى الموت The sickness into death ، غير منهزم أمام تركيبة «إما . . . . . أو . . . »(*) .

هيكل مقام لوعى محطم . . . . لكنه فى النهاية يحتضن الحطام . هكذا (مدن غير مرئية) . ونظراً لأن اسكتشات (تخطيطات) هذا العمل تدعو للتأمل وتخاطب دواخلنا ، نجد أن الكتاب كثيراً ما وصف بأنه مجموعة أشعار نثرية ، أو « مرثيات » (شخصية كوبلاى خان تصف حكايات ماركوبولو بهذا) بل وصف بأنه سجادة تحوى موتيفات مزاجية تطوقها تقنية تصنيفية تشمل اسكتشات المدن الخمس والخمسين المرتبة باتساق داخل ثلاثة نظم للترتيب على الأقل ؛ أولها إطار الحكاية كما فى (ألف ليلة وليلة) . فضمن دوره التثقيفى الترفيهى يقوم ماركوبولو بمهمة تفوق «مهمة أرسطو فى علاقته بمعلمه أفلاطون»[٢٤] . المرشد الروحى الصوفى (وهكذا يبدو كوبلاى عندما يعلن لبولو الرحالة والحكاء البندقى «أنا ليست لدى أطماع أو مخاوف») نجد أن بمقدور بولو إقامة حوار مع إمبراطور التتار يقنعه خلاله بمواقفه الحمقاء . « وأجاب ماركو» «وقال بولو» . . . هذه الترديدات توحى بعلاقة ثنائية الأبعاد (الإله/ الرسول) يسمح فيها للرسول - وللرسول فقط (وهو بولو فى النص) - بأن يقول أشياء من قبيل «ربما كل ما تبقى من العالم هو أرض خراب مغطاة بأكداس القاذورات والحدائق المعلقة فى قصر الخان العظيم» (مدن غير مرئية ص ٨٣) ، وأن يقول ذلك بثقة ولا مبالاة مهذبة تقترب من الحصانة .

فـ «الاسكتشات» داخل هذا النص ، الذى يأخذنا إلى ما وراء حافة اللاسرد ، منظمة بحيث توجد مجموعة تشمل عشر مدن وسبع مجموعات تشمل كل منها خمساً . ثم مجموعة أخيرة تشمل عشراً ، وجميعها مرقمة بصورة تحمل قدراً من الغرابة ، حيث نجد الأرقام فى تنازل عددى . مثلاً ٢ ، ١ وهكذا «بحيث إن المقاطع التسعة تنفجر ذاتياً (باستثناء الأخير الذى يعيد بناء نفسه فى تناسق Symmetry مع الأول)»[٢٥] .

وإذا تجاوزنا ما يمكن اعتباره الرمزية الحسابية الكامنة فى النص (هاينز آرينت) ، فإن النظام الثالث يمثل انتقالاً من التجريد إلى محور الفكرة الرئيسية ، حيث نجد أحد عشر تصنيفاً للمدن معنوناً كالتالى : «المدن والسماء» ، « المدن والذاكرة» ، «المدن والعيون» ، «المدن والديمومة» ، «المدن التجارية» . . . إلخ . . . وجميعها موصوفة فى «إطار ماضيها أو ظروف إنشائها أو ديمومتها من عدم ديمومتها»[٢٦] ،بينما لا ينبغى استبعاد احتمالات وجود شفرة اسمية غير محلولة كما يقترح لورنس برانير . فمثلاً ، نجد الأسماء المؤنثة للمدن إما إغريقية مثل « آناستاسيا » و «ديسبينا» و «ايساورا» و «ويودوكسيا» و «أوكتافيا» أو عربية مثل «زمرد» و «زنوبيا» و «زبيدة» (المدينة البيضاء كما فى المتن الروائى) .

---

* «إما . . . أو . . . » عنوان أحد أشهر أعمال الفيلسوف سورين كيركجارد . وأستعير العنوان هنا للتدليل على الخيارات التى يفرضها الوجود . وكل خيار أو قرار - وفق ما يرتأى كالفينو وتنطق إحدى شخصيات أوراق اللعب فى كتابه قلعة الأقدار المتقاطعة - يؤدى حتماً إلى خسارة ما .

غير أن نظام الأفكار المتواشجة لا يحمل سوى علاقة ضعيفة بالمضامين والأسماء المحددة للمدن . فمثلما «لا نلحظ نحافة في أربع من المدن الخمس التي تحمل تلك الصفة»(٢٧) نجد مدينة مثل «زيرما» إحدى مدن الذاكرة تبدو رغم ذلك أكثر انتماء لمدن العلامات ، بينما معظم المدن يمكن إدماجها في نسيج الذاكرة . أيضاً إلى جانب العرض السريع لمصنعات العصر الحديث مثل الألومنيوم والرادار والمطارات والبلدوزر لموازنة الميل نحو الشرقي الذي يسم العديد من أعمال كالفينو . وهنا خاصة حيث نلمح إشارات إلى «مجلدات ابن رشد» و «الخلخال» و «الحمامات التركية» و « نبيذ البلح» و «طرق القوافل » و «الصحارى» و «النخيل، والحجاب» و«السوريين والأقباط والتركمان» نلمح سخرية من الإيديولوجية الماركسية والكنيسة الكاثوليكية في الإشارات إلى «المدن النموذجية» و «التصميم المعماري للسماء» ، ونلمح إشارات إلى بعض القضايا المعاصرة مثل الانفجار السكاني الذي تتندر به وتدلل عليه المداخن التي تلفظ ملايين المخلوقات « التي تريد أن تولد وتمد أعناقها وتفتح أفواهها حتى لا تختنق » (مدن غير مرئية ، ص ١٠١) .

كل هذا داخل مزيج تذكري شفاف تم «تكسيره» عمداً من الداخل (إطار الرحلة ـ الحكاية) بحيث يشمل الإسقاطات والحركة الدؤوب التي تضطرنا عن طريق الاستدعاء المستمر للتفاصيل ـ وليس فقط الخاصية الرئيسية لكل مدينة ـ أن ننسج المعاني المتكررة في النص في خط واحد .

يقول بولو : « كل ما أقول أو أفعل يكتسب معنى في محيط عقلي» (مدن غير مرئية ص ٨٢) .

تصر الناقدة كارول جيمس على أن تسلسل المدن يحطم أية مقولة تفيد بأن البندقية أو الجحيم (المذكورين في العمل) هما نموذجان لأي من المدن أوكلها . لكن يمكن اعتبار ذلك التسلسل بمثابة تعبير عن الحاجة إلى العمق ، إلى نظام جوهري داخل حركة اللانظام الظاهري الذي يبدو فارضاً نفسه على النص .

تحوي (مدن غير مرئية) شخصيتين فقط هما ماركو بولو وكوبلاي خان(**) اللذين يمثلان شخصيتين تعيستين في الأساس . ولقد عرف أباي « سورين كيركجارد الوعي التعس على النحو التالي : «الإنسان غير السعيد هو الذي يكون مبدأه ومحتوى حياته وكامل وعيه وروح وجوده بشكل ما خارج دائرة نفسه . إنه دائماً غائب ، ولا يكون حاضراً أبداً بالنسبة لنفسه . لكن من الواضح أنه من الممكن أن يكون المرء غائباً عن نفسه إما في الماضي أو المستقبل . هذا إذن هو ما يطوق حدود جميع أراضي الوعي التعس»(٢٨) .

يطابق هذا الوصف كلا من شخصية ماركو والخان في أدق تفاصيلها . فالرحالة البندقي الذي تطارده ذكريات طفولته في فينسيا يدرك ـ من خلال إحساس عميق بالمحتوم والقدرية وعزلة الوجود والتعب من العالم world-weariness والضياع في وجود لا منطقي ـ يدرك محدودياته وعجز الامتلاك والكينونة ومن ثم الصيرورة ، بل والأكثر من هذا استحالة «العودة» وقوة ذلك المد الثائر الذي لا يتوقف إلا عندما تدفع الأمواج ـ عنفاً ـ بالمستحم إلى الشاطىء وأن محاولة استعادة مالا سبيل إلى استعادته لا تقدم سوى الغرابة لأن الرجوع ـ إن كان ممكناً ـ يكون دائماً إلى المكان ، لكنه أبداً لا يكون إلى « زمان » الأصل والبداية .

ومع هذا ، فحتى المكان يمكن أن يكون عرضة للتشوه مثلما يبدو في مدينة «ماوريليا» وهي المدينة الخامسة في مجموعة (المدن والذاكرة) .

غائب عن حاضره وحاضر في ماضيه (الذاكرة) ـ رغم أن درجة الكلية أو الجزئية في هذا هي التي تحدد مدى مقابلته لأنموذج التعاسة الكيركجاردية ـ يبقى انفصام علاقة Disrelation بولو بالوجود محصلة انفصاله الإرادي عن حاضره Present-ness ، ففي التعبير الكيركجاردي هو ذات تعسة لأنه

** كوبلاي خان هو حفيد الإمبراطور المغولي جنكيز خان . وقد تم انتخابه خاناً من قبل نبلاء المغول عام ١٢٦٠ . ساعد أخاه الأكبر مانجو في قيادة الجيوش التي فتحت الصين والتي نجح في إخضاعها تماماً لسيطرته بحلول عام ١٢٩٧ بعد انتصاره على أسرة سونج الصينية الحاكمة ، ووصلت حدود امبراطوريته إلى جنوب شرقي آسيا وروسيا وغرباً إلى إيران والشرق الأدنى . وقد عرف عن كوبلاي الذكاء والتسامح الشديدين والاهتمام العميق بالعلوم والآداب ، كما اهتم بالمسيحية رغم اعتناقه البوذية .

يتذكر « ماضياً لم يكن له واقع »[٢٩] من حيث كونه نتاج عملية تذكر مثالية . لكن حيث إن « الذاكرة هى التى تحول دون أن يعثر الشخص التعس على نفسه فى أمله . . . . »[٣٠] ، فإن ماركو الذى يجد أنه من الصعوبة بمكان أن يأمل ، يجد الأكثر صعوبة أن «يقبل» ويزيد هذا من حدة إشكالية موقفه لأنه يدل على أن درجة انغماسه الذاتى فى الماضى تبقى غير كاملة . فلو كانت كذلك فإنه لن يكون شخصية تعسة بالمفهوم الكيركجاردى الدقيق ، حيث نجد أن (الأفضلية) الكيركجاردية فى صياغة مستويات التعاسة الثلاثة هى أن يكون الإنسان حاضراً لنفسه فى حاضره . أما ثانى أفضل موقف فهو أن يكون الإنسان حاضراً إما فى ماضيه (الذاكرة) أو فى مستقبله (الأمل) . وأسوأ المواقف هى أن « يفقد الإنسان ذاكرته بحيث يصبح غائباً عن ماضيه أو يفقد أمله ، بالتالى يصبح غائباً عن مستقبله »[٣١] . وهذا على الرغم من إصرار كيركجارد على أن الشخص التعس بحق هو الذى ينبغى البحث عنه بين الذوات المتذكرة أكثر من الذوات الآملة . لكن قراءة كيركجارد تكشف عما هو «أسوأ» من (الأسوأ) الآنف الذكر . فامتزاج نمطى التعاسة السابقين يحدث«عندما تتسبب الذاكرة فى الحيلولة دون عثور الإنسان التعس على نفسه فى أمله ، أو عندما يتسبب الأمل فى الحيلولة دون عثوره على نفسه فى ذاكرته »[٣٢] .

وشخصية كوبلاى تتأرجح بين الحالتين ، لكن ليس فقط لأنه يأمل فى مستقبل لا يمكن أن يكون له سند من الواقع - أى مولد من الوهم ، وإنما لأنه بالفعل لديه أطماع ومخاوف : ولهذا فنحن لا نصدقه عندما ينكر الاثنين .

إنه يحلم بمدينة يريد من ماركو الإبحار لها سامحاً لنفسه بترف الخذلان ، فتكون النتيجة هى تذكيره بمعوق انقذافه فى الوجود Thrown-ness-into-being ، وبذلك الانقسام والتغير السرمديين اللذين يحكمان كل شىء عندما يخبره ماركو «أنه لن يعود من تلك المدينة لأنها لا تعرف سوى المغادرة ، وليس العودة» ، (مدن غير مرئية ص ٤٥) .

إن أمل الخان فى السلطة ، فى تعظيم وتجديد شباب مجده الإمبراطورى ، وفى تعزيز استمرارية كل ما يعلم أنه يتعفن ، يعكس إصراراً محبطاً على اليأس . فالأمل الذى يوقن حقيقته ، أى يدرك أنه يحاقّ الواقع متجاوزاً الموقف التوقعى المسبق والمتفائل إزاء أحداث معينة متمناة ، بحيث يحتضن الممكن ، هو أمر منتفٍ فى حالة الخان ، لأن هذا الأخير يدرك غياب «الإمكانية» . ويمثل هذا الإدراك تلك اللحيظات التى يرتد فيها إلى الذاكرة ، فى الوقت نفسه الذى يستمر آملاً فيما ينبغى أن «يتذكره» . وهذه الوضعية الدائمة اللجوء إلى وهم التكرار والعودة ، هى بالضبط ما قصده كيركجارد عندما لخص الشق الآخر من الأزمة عندما يكون«ما يأمل فيه المرء وراءه وما يتذكره أمامه»[٣٣] .

والمفارقة أنه ، بينما نجد صيغة كيركجارد المبدئية لنيل الخلاص من وجود متناه مكبل داخل تجربته « بالزمن بوصفه متصلا مشققا على جانبى اللحظة الحاضرة»[٣٤] تكمن فى «اتباع كل إنسان للخطوات التى قطعها فى طريق الحياة نفسه الذى سلكه »[٣٥] إلا أن الإنسان فى استدارته للخلف ، أى إلى ما لم يعد قائما ، وإلى الأمام أى الذى لم يأت بعد ، يصبح خارج الاثنين . وفى هذا الانتزاع من الزمن يتسبب عدم الحراك الذى ينتظر الحركة (بغض النظر عن الاتجاه) فى أن تصبح اللحظة هى الانفصال والعزلة والجمود .

لكن «الحياة المرعبة الواقفة» لا تعى - وسط محدودياتها - أن ما كان ، غير مسترجع تماماً مثلما « يزول السحر الذى تولده القطعة الموسيقية . . . . . عندما يعاد عزفها فى الاتجاه المعاكس »[٣٦] .

ويعادل هذا الاعتراف أنه إذا كان ثمة استحالة لأن «يكون» الماضى - مرة أخرى لنفسه - فالأحرى «ألا يكون» بالنسبة للحاضر ، لأن التمزق الزمنى المرتبط بذلك الحاضر والمستقبل يعنى ببساطة عجز الماضى عن تقديم الخلاص المنشود بدرجة عجز الزمنين الآخرين نفسيهما ، أضف إلى هذا تفوق اللحظة الآنية على الماضية والمستقبلية باعتبارها الوحيدة «الموجودة» .

وفى الجماليات الكيركجاردية ، احتباسنا فى أرجوحة ما بين الذاكرة بوصفها وعياً بالفقد ، والأمل بوصفه رغبة عامة فى العودة إلى المفقود مع نكوصنا إلى الاعتراف بلا جدوى الأمل ، ثم الارتداد إلى الذاكرة مرة أخرى - كل هذا داخل عجلة الحياة المعذّبة (والتى يحيطها غول الصيرورة «مارا» بمخالبه فى

الميثولوجيا البوذية حاصراً بداخلها وهو يديرها باستمرار الآلهة والبشر والحيوانات والشياطين وأنصاف الآلهة) ـ كل هذا يعنى أن المعرفة المسبقة بالموت ، بالانطفائية ، بفنائية وعابرية وجود لا يسعه إلا الخضوع للزمن ، هى أمور تُعرِّف الذات الإنسانية بوضوح . وهذه الذات فى قلقها على اللاشخصانية والتقلص إلى تكوين غير متفرد فى قلقها بشأن العدم Néantisation وإخفاق بحثها عن الطير النادر rara avis (الخلود/توقف الزمن ، الحرية/الخروج عن الزمان والمكان ؟ . . إلخ). والذى مبعثه إلحاح الحاجة لملء الثغرة الدائمة التذكير بالإعاقة والبطلان وهى تصارع الغرق داخل كل ما ترفضه ، لا تجد أمامها فى كلتا الحالتين ـ التذكر أو الموت ـ سوى الماضى قارب النجاة الوحيد (وإن بدا مثقوباً) والحر من عدم تنبؤية المستقبل وعدم مرونة الحاضر الذى يفرض علينا ـ باستبدادية ـ المرونة والتحول .

ومن ناحية أخرى ، فالإرهاق الناجم عن ثقل الماضى بداخلنا يجعلنا فيما نطمح فى الانعتاق الوجودى نستمتع ـ ربما بماسوشية ـ بكل ذلك الثقل . والحقيقة أن كيركجارد يفضل «ضمان» ذلك الزمن «الأكثر سعادة» ـ الماضى الذى لم يحتفظ منه سوى بالقدرة على البكاء مثل طفل والسؤال ـ لماذا ؟ .

فى ظل بدهية أن نحيا ـ و« أن نحيا » تعنى أن نشيخ «وأن نشيخ» بدورها تعنى أن نموت ـ يتعين حتى على الواقعى أن يعترف بأنه فى ماضينا حيث صَدَفَةَ الشباب تكشف عن نفسها لتبين قشرة مؤقتة ، تكون الأيام الفائتة هى الأكثر بعداً عن ذلك الذى تقودنا إليه حركتنا المستمرة ، أى الموت . بهذا المعنى تصبح النفس هى الماضى ، وهو إدراك آخر يزيد معاناة «الانتظار» الذى تحاول تشويشه ، بل يمكن اعتبار أن كل إرادة التذكر التى نمتلكها هى محاولة يائسة «لنسيان» حفنة الرمل المجهولة التى ستغطى أجسادنا أو التى ستكون مآل تلك الأجساد ذات يوم .

لكن هل هذا «المرض حتى الموت» ، المرض فى النفس ، والذى يفترض (بشكل مسبق)الرعب Dread بما هو تجسيد لليأس الكيركجاردى ، أى أن يكون مقدوراً للمرء وللأبد أن يموت ومع هذا «ألا يموت ـ الموت الفعلى»[٣٧] يحكم مطلق اليدين فى نص (مدن غير مرئية) citta invisibili أم أن اعتراضه يتم «بزخرفة تشجيرية لنقش بلغ من الدقة حداً يمكن معه أن يفلت من قرص النمل الأبيض ؟» (مدن غير مرئية ص ١٠) .

فى (المدن والذاكرة ١) يشعر المسافر إلى مدينة «دايوميرا» بالغيرة من وهم الإحساس بالسعادة السابقة الذى عرفه الآخرون ، والوهم نتاج قناعة مغلوطة مفادها تصديق إمكانية تكرار ما كان . لكن حتى هذا الوهم يستحق الغيرة . أما فى (المدن والذاكرة ٢) فيتعرى الأمل فى مدينة الأحلام ؛ حيث يتبدى عبثاً وليس فقط استحالة ؛ لأنه حتى إذا ما تم الوصول إلى المدينة المتمناة ، فإن ذلك يحدث بعد أن تكون رغبات العمر قد آلت إلى مجرد ذكريات . ومثلما كان يحدث فى الميثولوجيا الإغريقية ، حيث تمنح إحدى الشخصيات الخلود لكنها تنسى أن تطلب هبة الشباب الدائم من الآلهة ، تذكرنا مدينة «إيزيدورا» بأن الأهم من العثور على موطن أحلامنا هو العثور عليه فى الزمن الذى يكون الإنسان فيه لا يزال قادراً على الحلم .

وتتكون مدينة «زايرا» فى (المدن والذاكرة ٣) من «العلاقات بين مقاييس موقعها وأحداث ماضيها» (مدن غير مرئية ص ١٣) .

ويتم هنا توظيف تقنية قصصية شبيهة بذلك الذى استخدمه كالفينو فى روايته (إذا كان ثمة مسافر ذات ليلة شتاء) ، بهدف توكيد احتفاظ المدينة بذاكرتها واتساع الأخيرة كقطعة الإسفنج حتى وهى تحتويها مثل خطوط الكف ، كما يحكى لنا عن هذه المدينة . الذاكرة هى القدر .

لكن عدم الحراك يمكنه أن يحطم بدلاً من أن يحفظ الذاكرة. وهذا بالضبط قدر «زورا» . . ففى (المدن والذاكرة ٤) لا تترك هذه المدينة صورة أو انطباعا غير عادى فى العقل ، وإنما تبتلع الذكريات الخاصة بجميع مواطنيها بعد أن يترك كل واحد منهم الأشياء التى يريد لذاكرته الاحتفاظ بها داخل الشقوق القائمة فى أسوار المدينة ، بحيث تحفر المدينة لنفسها

مكاناً فى ذاكرتنا ، دونما حراك ، حتى يطوى النسيان هذه المدينة .

سؤال الخان إلى بولو : «أهى رحلات حتى تعيش ماضيك ثانية ؟» والذى يخبرنا «الراوى» أنه يمكن أن يكون ذا صيغة مختلفة قليلاً : «رحلات لاستعادة مستقبلك ؟ » ، يجعل الزمن حلقة واحدة متصلة بعد خلع كل قيمة زمنية عن الماضى أو المستقبل . فالسعى لعيش ما نذكره والإمساك بما لم نعشه بعد (ثنائية الأمل والذاكرة التى تؤرق البطل الكيركجاردى) يزيدان من حدة عدم التوازن الوجودى للإنسان نتيجة اكتشاف «الكثير الذى لم يملكه والذى لن يكون بمقدوره امتلاكه أبداً» (مدن غير مرئية ، ص ٢٦) .

والمثير ، بالطبع ، يتعلق بمعرفتنا كيف يمكن أن نحيا الماضى مرة أخرى بينما - أثناء امتلاكه لنا أو امتلاكنا له ، بوصفه حاضراً - لا نكون قد عشناه بالفعل .

إن وجودنا المتأثر بالماضى Being-Affected-By-The Past ، والمتواطىء معه ، بل واستدخالنا interiorization لهذا الماضى ، رغم خارجيته ، كل ذلك ، يضع الذاكرة موضع الصراع بين تحقيق دورها وتأكيد نفسها عبر صراع لا ينسى ضد النسيان ومحو الآثار Effacement of Traces يقاوم بالضرورة مؤثرات كل ما يغذيها - وتحديداً نقصد الثنائى الزمانى - بينما وجودها ومعنى كينونتها هما بالضبط نتاج لهذا الثنائى .

وفى (المدن والذاكرة ٥) يتم تفسير «النوستالجيا» ، الحنين الماضوى للمكان ، على أنه حنين الرغبة / العودة إلى ما كانه وعدم تصور أو تقبل ما آل إليه ، بينما السخرية هى أن هذا الحنين لا يولده سوى التغير الذى يرفضه الحنين .

إن التكرار والتشابه ليسا مصداقين للتطابق ، الأمر الذى يوحى بأنه لا حقيقة - بهذا المعنى - وإنما فقط الندم على أوهام ضائعة أو مغلوطة أو هو نوع من الحنين (الذى يغذى نفسه ذاتياً) إلى كل ما اعتقدناه . وليس ما كان لأنه - ببساطة - لم يكن . فهل نجرؤ على الاعتراف بأننا وبمحض إرادتنا الإنسانية اخترنا التسليم بأن التحول يحكم كل شىء كجواز الأهلية الوحيد لاستمتاعنا بالفقد ، أم أن ما نتخيله على أنه ممكن - والذى يصبح بعد ذلك بدقائق غير ممكن - هو بالفعل «الحقيقة» الوحيدة .

ربما كانت إجابة هذا السؤال ملقاة على عاتقنا مثل كل مسؤولية الوجود ، مثلما يؤمن بولو .

فى (مدن غير مرئية) الذاكرة تتخلل كل شىء . فمثلاً فى (المدن والعلامات ٤) إدراك ضرورة أن التحرر من صور الماضى ويواهت الذكرى ، وهو قربان الماضى إلى الحاضر ، يحتم محاولات مستمرة لا يدعمها سوى بحث الروح عن كنه الأشياء وروحها . والمشهد الذى تمثله مدينة هذه المجموعة يحقق هذا ويقدم هذا (الكنه) فى الموسيقى التى تنبعث عزفاً أسفل المقابر . الموت ، ذلك المنتهك الأخير لدائرة الحياة ، قد يكون معزوفة الحقيقة الوحيدة - هكذا تحاول مدينة «هيباتيا» أن تقول لنا - لكنها المعزوفة الوحيدة التى نرفض الإصغاء إليها .

والدائرية البنيوية للكون (الموحية بخاصية الدوران المتجدد للزمن regenerative-rotative)تنعكس ، فى رأى الناقدة لورا موريللو ، فى بنية النص العددية التى تبنى نفسها صعوداً (الماضى) وتحافظ على ذلك البناء (الحاضر) ثم تمحو نفسها (المستقبل) آخر الأمر . لكن يمكن أيضاً الدفع بأن الحركة من الماضى إلى الحاضر إلى المستقبل يتم عرضها بصورة أكثر مباشرة ووضوحاً من خلال التطور الذى يطرأ على المسميات . فنحن ننتقل من عصر «الجمل» إلى عصر «الطائرة» ومن «الرخام» إلى «مشمع فرش الأرضية» ، وأيضا فى نبرة صوت القص الذى «ينقلنا من الحالم إلى التمثيل الكنائى»[٣٨] .

والحقيقة أن كالفينو نفسه قد شرح فكرة الدوران المتجدد للزمن ، التى تعود بجذورها الى نظرية إدوين هابل ، الخاصة بتوسع وتقلص الكون فى كتابه (ت - الصفر) حيث يقول : «لأن . . زمن الكون قد بدأ فى نقطة محددة ولأنه مستمر فى انفجار النجوم والسُّدُم التى تزداد ندرة أكثر فأكثر حتى اللحظة التى يصل فيها التشتت إلى أقصى حدوده ، وتبدأ النجوم والسُّدُم فى التمركز مرة أخرى ، فإن النتيجة التى أخلص بها من هذا ، أن الزمن (سوف يتعقب خطى نفسه) وأن سلسلة

الدقائق سوف تنبسط من دورتها فى الاتجاه المضاد ، حتى تعود إلى البداية مرة أخرى»[٣٩] (الأقواس من عندى) .
«لا يوجد تكرار . . . . .»[٤٠]

هذا الانتحاب الكيركجاردى على وجود مخادع ، الذى يبدو نفياً لورقة علاجه السابقة فى التعامل مع مرض الوجود من خلال «تعقب الإنسان لخطاه السابقة» (من وجهة نظر كيركجارد) ، باعتبار ذلك خلاصاً من «اللحظة» قد يبدو بعيداً ، بعد القطبين ، عن نظرية الدوران المتجدد للزمن التى نسمع صوتها فى كلمات الخان :

«الأسباب غير المرئية التى تجعل المدن تعيش ، والتى من خلالها ، ربما متى ماتت ، يكون بإمكانها أن تعود للحياة مرة أخرى» ، (مدن غير مرئية ص ١٠٦) .

إن هذا ، بالإضافة إلى مؤشرات أخرى يزخر بها النص يوحى بإمكان التكرار (خاصة فى مجموعات «المدن المستمرة» و «المدن والأموات»)داخل المظهر الانقسامى العام . لكن نظرة مقتربة سوف تكشف عن التقارب الأعمق الراقد تحت الاختلاف الظاهرى .

إنه الإيمان بإمكانية تعقب الإنسان لخطاه إلى الوراء ، يفترض بشكل مسبق نقطة بداية ، لحظة محورية ، أو نقطة أصلية . وبالتالى فهو الذى يفتح الطريق أمام إمكان التكرار . لكن الثابت أن « لا عقيدة » كيركجارد ، التى تفيد بأن « المكان والتجربة الفعلية دائماً يفشلان فى أن يكونا على مستوى بديلهما المتذكر»[٤١] تلغى اعترافه بنوع ودرجة من التكرار ، بمعنى الانتظام والعادة . وعدم قناعة كالفينو بدائرية الوجود يطمس إحساس الحزن والشفقة الناجمين عن إدراك قوة التحول الحديدية واستحالة رجوع الأشياء إلى ما كانت عليه . وهما القضيتان اللتان طاردتا وعيه ووعى كيركجارد معا ، فى آن

هروبية كل شىء يقابلها عدم إمكان الهرب من الموت . يتجلى هذا فى نموذج إحدى المدن التى يتم الترميز إليها من خلال قفزة سمكة هاربة من منقار طائر «الغاق» لتسقط فى الشبكة ، بينما يرمز لمدينة أخرى بركض رجل عار فى النار دون أن يصيبه خدش . أضف إلى هذا تلك الغرابة الحزينة التى تعلق بنهاية كل صفحة من المتن فتمهد لما نجده من انفجار فلسفى فى السطور الأخيرة من كل مدينة (وفى حوارات الخان وبولو) لا يخترقها سوى كابوسية اللغة «فتاة بجمجمة ضاحكة تحلب جثة بقرة» و «وفى أوقات العصارى الجميلة يقوم السكان الأحياء بزيارة مدينة الأموات فيفكون شفرة أسمائهم هم فوق شواهد القبور» . . . وهكذا . كما أن الحصر الروائى والنفسى للقارىء بين شخصيتين فقط طوال العمل (باستبعاد أية كيانات أو أسماء أخرى حتى فى الأحايين النادرة التى يتم فيها ترديد الضمائر) . هو الضامن لتكثيف معادلة الرحابة/ الاختناق داخل جميع الأحاديث الثنائية والمدن الموصوفة والمتمناة أو حتى السالبة أو المرفوضة بعجز . وهذه الثنائية بمثابة المزار الذى يحج إليه نص (مدن غير مرئية) الذى يبدو كأنه يغازل الموت فيما يبقى - أولاً وأخيراً - مخلصاً للحياة .

بين ذكرياتنا المولودة مرة أخرى ، التى يمكن القول إنها تتوسط بين القبح فى ماضينا لتخفف من وطأة كل النقص فيه مقارنة بالنقص فى الحاضر ، وبين «الكائن الذى نحن عليه الآن ، قبل الإدراك . . . . وقبل الذاكرة . . . . . هناك الآتى : الوعى بهامش ، بمسافة . . . . . . بأننا أسرى الزمن»[٤٢] .

والوعى بحركة الدوار التى تصيبنا داخل الزمن باعتباره يحطم مناط رغباتنا الخارجية والتآكل التدريجى للأشياء والأسطح ولأنفسنا يعنى أننا فى حالة بحث دائم عن «المركز» ويماثل هذا الحنين حنيناً أكبر إلى الجسد الذى خرجنا منه ، إلى حالة الموت الأولىّ الحبلى بالحياة .

إن الحنين إلى وضعية ما قبل الميلاد هذه هو المسؤول عن تردد أحياء مدينة «لودوميا» على منزل «الأجنة» لاستجوابهم ، وذلك على الرغم من أن «لودوميا» الأجنة بعكس «لودوميا» الأموات؛ لا تعد الأحياء بالأمان وإنما فقط بالخوف .

ويشرح الشاعر المكسيكى أوكتابيو باث هذا البحث الدؤوب عن اللحظة المركزية أو المكان الأصلى فى (متاهة الوحدة) قائلاً : «إن الشعور بالوحدة والحنين إلى جسد اقتلعنا منه هو حنين لمكان . وحسب مفهوم قديم جداً موجود لدى كل الشعوب تقريباً ، فإن ذلك المكان ليس إلا مركز الكون ،

«سُرة» الخليقة . يتطابق أحياناً معنى الجنة مع ذلك المكان ويتطابق الاثنان بدورهما مع المكان الأصلى ، الأسطورى أو الحقيقى للجماعة . . . وعادة ما ينظر إلى الطريق إلى هذا المكان على أنه متاهة»[٤٣] .

إن وجودنا بأكمله لا يختلف عن هذا الطريق . دائماً نحن منفيون ومستبعدون ، نحاول تأمين أنفسنا بالالتصاق بالذاكرة التى بدورها تلتصق بالمتشابه ، مصلاً ضد التكلس والوحدة التى ليست مجرد نتاج الانفصال عن الأشياء والكائنات وإنما أيضاً ـ وبدرجة أكبر ـ الانفصال عن «الثبوتية» ، عن الديمومة التى تتصف بها الأشياء والكائنات ، وتمنحنا إياها بالمقابل . ومعنى ذلك أننا نشعر أننا قد دفعنا ـ دون أدنى مساعدة منها ـ إلى سلطة العقل اللامحددة التى تفرض علينا التغير دون توقف . . . وهو ما يغترب بنا فى كل لحظة»[٤٤] .

والرغبة الشديدة فى الثبوت ، التى يقابلها غيابه ، تفرض نفسها على النغمة اليائسة فى ثلاثة مواضع داخل نص (مدن غير مرئية) :

أولاً : هناك اهتمام الخان بفكرة وحدة الأشياء نظراً لانشغاله بهاجس الإمبراطورية ، الأمر الذى يدفعه للامتلاء برغبة أن يعرف (وبالطبع نحن نشاركه هذه الرغبة حيث يمثل بديلنا ، والأسئلة التى يطرحها على ماركو هى الأسئلة ذاتها التى نتلهف إلى معرفة إجاباتها) . . . . أليس هو الحائر ـ فى إحدى الحوارات مع بولو - حول الأساس الذى يقوم عليه أحد الجسور « ما الذى يخلق جسراً من هذه الأحجار» ؟

لكن الفرضية التى تحاول أن تجعل الأحجار مرتبطة بمدينة البندقية ، فى ضوء تحاشى بولو الحديث عنها خشية أن يكون ذلك نذيراً ببداية النسيان وتسلل ذكريات طفولة من بين الأصابع عبر هذه المغالبات ، هى فرضية يجانبها الصواب . تماماً مثل محاولات خلع قيمة رمزية على الأحجار كأن تكون رمزاً للوجود أو القوة ، على الأقل لأن فينسيا ـ مدينته ـ (وإذا شئنا أن نجعلها رمزاً فليكن ببساطة «للأصل») تتعرض للتناثر والتشتت عبر مجموعات المدن المختلفة المعروضة ، كما لو كانت كل منها تحمل شيئاً من فينسيا أو بالأحرى الحالات النفسية التى أملت رؤى ماركو لتلك المدن ، والتى تجعله يجيب عن سؤال الخان الذى يطالبه بالحديث عن حديثه ـ الأم فيقول : «وهل كنت أتحدث عن شىء سواها ؟ » (مدن غير مرئية ص ٦٩) .

ثانياً : تذبذب الخان بين الذاكرة والأمل طوال المتن يجعل منه شخصية ساعية وراء الصلابة . وتكمن أهمية هذا المنشود بالنسبة لطموحه السياسى فى كونه يعرى نهمه إلى محاولة معرفة جميع « الرموز » من خلال لعبة الشطرنج التى يلعبها مع بولو بغية امتلاك (أى الخان) إمبراطوريته بشكل كامل وحقيقى ، لكن بولو وحده يدرك ـ كما يقول له ـ أنه قبل أن يحدث ذلك سيكون الخان نفسه قد صار « رمزاً أو أثراً بين الآثار » (مدن غير مرئية ص ٢١) .

ومعاناة الخان وبولو لا تختلف فى هذا السياق كثيراً ـ من حيث الوجودية المشتركة ـ عن معاناة البطل الكيركجاردى الذى يرى حياته بأكملها إقحاماً « دون شىء ثابت وواقعى »[٤٥] حيث « كل شىء قابل للتحرك . . . . وليس امتلاكاً حقيقياً »[٤٦] .

ثالثاً : حيث إن الحركة تعنى انكماش صور الذاكرة وتراجعها ؛ يمكن اعتبار كل حركة فى الحاضر خطوة نحو تدمير الماضى وتذويبه . وفى (مدن غير مرئية) يمثل الأصل (فينسيا) جزءاً من محاولاتنا ألا ننسى (والتى تحركها الرغبة فى مقاومة الموت) كما أنه يثبت هشاشته الاستاتيكية فى مواجهة التحرك الدائم للزمن . بهذا الشكل ، يظهر النص البحث عن التمركزية على أنه « عودة مزيفة مثلما نتظاهر بالنسيان فى لعبتنا الغامضة ، لأن حاضرنا من الداخل متى انسكب يصبح حاضرنا الخارجى ، وعندئذ لا يملك العودة إلى « الحاضر » الخارجى الذى عرفناه فى الأيام الخوالى »[٤٧] .

ولعل العلاقة بين الذاكرة واللغة تمثل بعداً مثيراً . ففى نهاية (المدن والعلامات ٤) يحذرنا

الراوى من أنه « ليس ثمة لغة بدون خداع » (مدن غير مرئية ص ٤١) ، بينما نجد اللهجة تتغير فى السطر الأخير من (المدن والعلامات ٥) حيث يقول : « الخداع أبداً لا يكون فى الكلمات . إنما فقط فى الأشياء » (مدن غير مرئية ص ٥١) .

وفى (المدن والأسماء) نرى المسافر إلى مدينتى « أجلاورا » راغباً فى الاحتفاظ بالمدينتين اللتين تحملان الاسم نفسه فى ذاكرته ، لكنه فى الوقت نفسه يكتشف أن حديثه لابد أن يلغى إحداهما ، حيث الذاكرة أمام عجز اللغة عن التثبيت تفقد إحدى المدينتين بالفعل . وفى إحدى حوارات ماركو والخان فى بداية القسم السابع (رغم أن الكتاب ليس « مقسما » على أى نحو إلى أجزاء مثلا) يخشى الأول الإيضاح باعتباره علامة أو نذيراً ببدايات التحلل والانمحاء . لكن جميع هذه التناقضات قد حسمت من خلال الاعتراف الضمنى باستحالة الاستغناء عن اللغة باعتبارها وسيطا مخادعا وتقريبياً وناقصا ، مثلما يتضح فى قرار كتابة النص .

لكنا ـ مع ذلك ـ نجد داخل الأصداء الكيركجاردية فى نص كالفينو « زخرفة تشجيرية لنقش بلغ من الدقة حداً يمكن معه أن يفلت من قرص النمل الأبيض » (مدن غير مرئية ص ١٠) . فما هذا النقش ؟

الحقيقة ـ رغم كل الألم والحكمة اللذين يتناوبان التراقص ـ أن الحزن فى النص متوازن ، ويمكن استشفاف ذلك التوازن فى أكثر من موضع .

فمثلاً ، هناك الأطلس الذى يتصفحه كل من الخان وبولو والذى « يكشف عن أشكال المدن التى لم تكتسب شكلاً أو اسماً بعد » (مدن غير مرئية ص ١٠٩) .

فمن حيث هو « رمز للأدب المتخيل ، يحوى الأطلس بداخله عنصرى الحلم والذاكرة »[٤٨] . وعلى هذا ، فرغم توظيف الذاكرة (استرجاع أسماء بعض المدن المنسية والزائلة والأسطورية ، الطوباوية والشريرة) فى الاطلاع عليه (ماركو يتذكر طروداة خالطاً بينها وبين قسطنطينية) إلا أننا نستشعر أملاً وجودياً لديه . ثم إن حرية المخيلة التى تسمح بالحلم بكل شىء تروى ظمأ القارىء المتمثل فى خرافيات محتوى الأطلس الأشبه بتعويذة فلسفية : « كل الأماكن يمكن الوصول إليها . . . . . سواء أكنت تمتطى (حصاناً) أم تقود (سيارة) أم تجدف (قارباً) أم تستقل (طائرة) » (مدن غير مرئية ص ١٠٧) .

لكن الأهم من كل هذا الحرية والرحابة اللتان يمنحهما كالفينو لنا بكسر كل الإشارات الحمراء أمام الخيال . وحيث يكون السلطان المطلق للمخيلة ، يمكن أن نصدق أن « ثمة قصوراً تحتوى مدناً داخل أسوارها بدلاً من أن ترتفع داخل أسوار أية مدينة ، وأن ثمة قلاعاً تنتصب بأمان فوق الرمال المتحركة » (مدن غير مرئية ص ١٠٧) .

أيضاً تمثل الصفحات الأخيرة من الأطلس تدفقاً من شبكات لمدن دون بداية أو نهاية أو شكل محدد ، فى تجدد مستمر ، حيث يخبر كوبلاى الرحالة بولو فى القسم التاسع : « كل صور المجتمعات الإنسانية قد بلغت أقصى حد فى دورتها ولا يمكن التنبؤ بالأشكال الجديدة التى يمكن أن تكتسبها . . . فالأسباب غير المرئية التى من خلالها تحيا المدن . . يمكن أن تكون هى ذاتها سبب رجوعها إلى الحياة مرة أخرى بعد موتها » (مدن غير مرئية ، ص ١٠٦) .

لكن الأمل الأكبر الذى يقدمه الأطلس هو ذاك المرتبط بالبحث الدائم عن « المدينة الكاملة الفاضلة » ؛ حيث يمكن لماركو وكوبلاى الانتصار على اغترابهما من خلال حل رموز المدن التى يحويها حتى يكون منفذاً لهما « للحياة وللأمل والتذكر أكثر من أى أنموذج آخر »[٤٩] ، يدلل على الأسطورية المرتبطة به أنه من خلال امتزاج مدينتين تاريخيتين فوق صفحاته تنشأ مدينة ثالثة ـ وحديثة ـ هى سان فرانسيسكو . إذن يمكن اكتشاف الماضى فى المستقبل .

هذا التفجير « الحداثى » للزمن فى نص « ما بعد حداثى » يعنى ـ ضمن ما يعنى ـ الارتكان على خلفية استرجاعية مصدرها وضعية ماركو الرحالة وهو يمثل بين يدى الإمبراطور ، رغم عدم بروز التداعى فى الأسلوب على أى نحو ، وأيضاً يعنى استقلالية الذكرى والأمل بغض النظر عن هلامية الصيرورة .

ففى (مدن مختبئة ١) نجد سلسلة مدن باسم « أوليندا » « تتبرعم » داخل بعضها البعض . وفى (مدن مختبئة ٢) « رايسا » المدينة غير السعيدة ، فى كل ثانية ، تحمل بداخلها مدينة سعيدة غير مدركة لوجودها . وتحمل (مدن مختبئة ٣) أملاً أكبر حيث يعلن عن « بداية قرن جديد حيث يكون بإمكان جميع أهالى « ماروزيا » ، « أن يطيروا كالسنونو فى سماء الصيف » (مدن غير مرئية ص ١٢٠) . ولأنها تتكون من مدينتين يمثل اسم كل منها الرمز الذى تتطابق مفاهيم وحياة سكانها معه ، فإن « ماروزيا السنونو » هى التى توشك أن تنجح فى الإفلات وتحرير نفسها من « ماروزيا الفأر » ، بينما يحملنا الأمل والطموح إلى الجمال درجة أعلى فى (مدن مختبئة ٥) التى تعلن أن « جميع مدن برينيس المستقبلية موجودة وكائنة فى اللحظة الحاضرة » (مدن غير مرئية ص ١٢٥) . إن « برينيس الظالمة » تحمل بذور مدينة عادلة وتحمل هذه بدورها بذوراً لأخرى غير عادلة ، لكن هذه (ويلاحظ هنا أن بولو ينهى حديثه عن هذه المجموعة من المدن بها) تحمل بذرة العدل ، وهكذا فى تناحر سرمدى ، لا ينتهى .

وفى القسم الخامس يروى الخان لبولو عن مدينة رآها فى المنام ، وهى مشيدة بحيث يمكن للقمر أن يستريح فوق أبراجها العالية مما يمنح « لالاج » ميزة نادرة ، وهى أن تنمو بشكل نورانى . ويواكب مزقة الأمل هذه توظيف مدينة البندقية بما هى شاهد على قدرة الإنسان على ابتعاث الكمال من بين الفوضى ، وهو ما يعارض مقولة التفتت (الشكل فى النص إذ تبقى هناك وحدة الانتماء إلى عالم ما أو معنى واحد) التى تقوم على فرضية أن الماضى والمستقبل لا يمكن أن يدمجا ، وأن الزمن يكتسب انقساميته فقط عبر الوعى والذاتية ، وأن كل محاولة للترتيب المنهجى لابد أن تنهزم من خلال الزمن .

وبإلغاء الهامش بين الماضى والمستقبل . . . « المستقبلات التى لا يتم بلوغها كفروع الماضى : إنها فروع ميتة » (مدن غير مرئية ص ٢٥) ، وفى قول « الراوى » : « إنه يشاهد شخصاً فى ميدان عام يحيا حياة أو لحظة كان يمكن أن تكون حياته أو لحظته . . . . لو كان توقف فى الزمن المناسب » (مدن غير مرئية ص ٢٥) ، وأيضاً فى قوله : « لا يمكنه التوقف ، لابد أن يتابع مسيرته إلى مدينة أخرى حيث « ماض » له ينتظره أو ربما شىء كان يمكنه أن يكون مستقبله وهو الآن حاضر غيره » (مدن غير مرئية ص ٢٥) . . . نجد النص يمهد لتصالح الذاكرة والأمل ـ لعقد سلام بينهما هو نفسه لصالح اللحظة الحاضرة حتى وإن كانت هى « واقع الحياة المرعب » الكيركجاردى .

هناك أمل إذن لكنه كامن ، متوارٍ يصعب تعقبه ، تطمره وتسبقه معاناة الوعى الذى يتقابل مع النظرة الكيركجاردية إلى العالم Livs- Anskuelse التى ترى أن الحياة شراب مُرٌ يتعين ـ رغم ذلك ـ تناوله كالدواء رشفة بعد رشفة .

أليس من طبيعة الأحياء جميعا معاناة العطش ؟

لكننا نثق فى الأمل الذى تمنحه (مدن غير مرئية) ، فهو أكثر احتمالية من هجمات المزاج الكيركجاردى المتقلب ما بين التذكر والأمل . فعلى الرغم من إيمان كيركجارد أن اليأس ليس كامناً فى الوجود الإنسانى ، لأنه لو كان « لن يكون يأساً وإنما شىء يحل بالإنسان . . . شىء يعانيه بسلبية . . . . مثل الموت الذى هو مصير الجميع » ، إلا أن كيركجارد ارتأى أن « إمكان » اليأس قائم فى وجودنا . إن « إرادة الشيطانى » The Will of The demonic أو اليأس فى الفكر الكيركجاردى هى نتاج اختيار ؛ ولاؤه الأول نحو اللامتحقق أو كل ما هو غير قابل للتحقيق . ولقد كان هذا اختيار كيركجارد .

ولقد كتب الفيلسوف الهولندى : « من كل ناحية ، يجب تفضيل التذكر ، ففيه يكون المرء متأكداً ويمكنه دوماً أن يعود إليه وأن يترك له مهمة تفسير نفسه (أى التذكر) له »[٥١] ، (الأقواس من عندى) . ومزية التيقن هذه التى تخص التذكر « تبدأ مع الفقد » . لكن فى (مدن غير مرئية) لا تعد هذه الصفة مزية ، بل على العكس . . . . إنها تمثل الفقد[٥٢] . وبهذا المعنى ، فنحن لسنا أكثر تعباً وإرهاقاً بسبب الأمس وإنما نحن « آخرون » غير أولئك الذين كُنّاهم قبل كارثة الأمس . . . ذلك الأمس الذى يخلق غربة كل ما لم نعده ولم نعد نمتلكه ، ورغم ذلك « يقبع فى انتظارنا فى أماكن غريبة لا نملكها » (مدن غير مرئية ص ٢٥) .

لا شيء يحظى باليقين ، إذن ، بما فى ذلك الماضى دائم التغير .

وعلى حين يتذبذب كيركجارد بين الرواقية والقلق أو التطور من اليأس إلى نقاهة التسليم ثم إلى درجة من التكرار ، يتلولب داخلياً ليظهر علىٰ السطح فى لحظة جنون أو عاصفة تحمل معها « نظاماً جديداً للوعى غير مختوم بزهد فى عزلة التسليم »[٥٣] على أمل تحرير الشخصية غير السعيدة بما يؤدى إلى القناعة الكيركجاردية النهائية التى تفيد « بضرورة » الألم وليس فقط عدم إمكان تجنبه ، نجد (مدن غير مرئية) تنفرج مخترقة الطموح الكيركجاردى لنيل الأبدية من خلال الخلاص الروحى ، وذلك بتأكيدها على عدم إمكان تفادى الألم Inevitability ، وليس - كما يصر كيركجارد على ضرورته Necessity .

ولهذا ، فبرغم أن نص (مدن لا مرئية) لا يدعى تمثل طموح عملاق كالطموح الكيركجاردى ، إلا أن هذا النص يقدم أملاً إبداعياً مفاده أن بالإمكان أن نحيا « بالذاكرة » و « الأمل » ، وأنه ليس بالضرورة أن نبقى أسرى فى مضيق وجود مرتهن بين أحدهما ، والأهم من هذا إيمان النص بإمكان كسر شرنقة اليأس ، لكن فقط عبر تقبل الأشياء ، وتعلم كيفية العيش داخل الشر بإدراك القليل بداخله الذى ليس شراً ، أو مثلما يقول بولو : « تعلم كيفية تعرف الأشخاص والأشياء الذين ليسوا جحيماً وسط الجحيم » (مدن غير مرئية ص ١٢٧) .

وبالمفهوم الكانديدى الفولتيرى « استزراع أرضنا » وإفساح مكان داخلنا وداخل الأشياء أمام هذا القليل لكى ينمو وينتعش . فإذا كان يتعين علينا فى نهاية الأمر الإبحار إلى المدينة التى « لا تعرف سوى المغادرة وأبداً لا تعرف الرجوع » (مدن غير مرئية ص ٤٥) ، وإذا لم يتم العثور على باب النجاة كما تنبأ نبى الألم كيركجارد The Unfound Door ، فسوف نكون ، على الأقل ، قد حققنا وجوداً أقل عذاباً وسط الجحيم بالنسبة لأنفسنا وبالنسبة لغيرنا .

الهوامش :

(١) انظر : Michael Roth: **Remembering Forgetting:** Maladie de la mémoire in Nineteenth- Century France. Representations. spring 1989, number 26.

(٢) انظر : ITalo, calvino: Time And The Hunter. Translated from the italian by willian weaver- First published in Abacus by sphere Books itd. 1963. Part II, p. 80.

(٣) انظر المرجع السابق :

Introduction to special issue Memory and counter-memory, p.2

(٤) راجع : Helen Lang: on Memory: Aristotle's corrections oF plato Journal of the history of Philosophy, volume XVIII. 1980, p. 384.

(٥) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(٦) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(٧) انظر : **The Encyclopedia oF philosophy**, vol. 5, p. 267

(٨) انظر : Josiah Thaopson: **The Lonely Labyrninth: Kierkegaard's Pseudonymous Works.** Published by Southern illinois University Press, 1967, p.92.

(٩) أنظر : James Mark Baldwin and The international board of consulting editors: **The Dictionary of philosophy and psychology**, vol. II. published by the Macmillan Press 1901, p.63.

(١٠) انظر المرجع السابق ص ٢٠

(١١) انظر : HenriBergson: Matter And Memory . Published in this edition 1988 by zone Books, New york, printed in canada. conclusion, p. 238.

(١٢) انظر المرجع السابق ، الفصل الأول ، ص ٣٣ .

(١٣) المرجع السابق ص ١٤٦ .

(١٤) انظر : James Mark, Baldwin and the international board of consulting editors: The Dictiarory of philosophy and Psychology: vol. II, published by the Maccmillan Press, 1901, p. 276.

(١٥) راجع : c. Landesman: Philosophical problems of memory, Journal of philosophy, vol. 59, Dcember 1962, pp.57-65.

(١٦) راجع : Henri, Bergson: Matter And Memory. Published in this edition in 1988 by zone Books, New york. p.149

(١٧) المرجع السابق ، ص ١٥٠

(١٨) المرجع السابق والصفحة السابقة .

(١٩) المصدر السابق . ص ١٦٩

(٢٠) المصدر السابق . ص ٦٥

(٢١) المصدر السابق . ص ٧٣

(٢٢) انظر : Josiah, Thompson: The Lonely Lalbyrinth: Kierkegaard's Pseudony nous works. Pubishished by Southrern illinsris university Press, 1967, P. 94.

(٢٣) انظر : Italio Calvino: Time And The Hunter. Translated from the Italian by william weauer. First Published in uk by Jonathan cape itd, 1970, part III, p. 140.

(٢٤) انظر : Lawrence. A, Breiner: Itals calvino: The Place of The Emperor in invisible cities. Modern Fiction studies, Vol. 34, number 4, winter 1988, p. 569.

(٢٥) انظر : Albert. H, Carter: Invisible cities by italo Calvino. The New Republic. December 28, 1974, p.30.

(٢٦) انظر : John updike: Metropolises of the Mind. The New Yorker. February 24, 1975, P. 138.

(٢٧) راجع : The Times Literary Supplement. February 1973, B. 140.

(٢٨) انظر : Soren Kierkegaard: Either / or, part I. Edited and translated with introduction and notes by Howard V. Harg and edna Princetor university Press, 1987. p. 22

(٢٩) المرجع السابق . الجزء الأول ص ٢٢٤

(٣٠) المرجع السابق . الجزء الأول . ص ٢٢٥

(٣١) انظر : Peter. G, Christensen: Utopia and Alienation in Calvino's invisible cities. Forum Tiabicum, vol. 20, part i, spsing 1986, p. 22

(٣٢) المرجع قبل السابق . الجزء الأول ص ٢٢٥ .

(٣٣) المرجع السابق . الجزء الأول . ص ٢٢٥ .

(٣٤) انظر : Josiah, Thompson: The Lonely Labyrinth: Kirkegaard's Pseudonymous works. Published by Southern illinois university press, 1967, Part i, chap. 2, p. 42.

(٣٥) المرجع السابق . الفصل الثالث . ص ٥١ .

(٣٦) المرجع السابق ، الفصل نفسه والصفحة نفسها .

(٣٧) المرجع السابق ، الجزء الثاني . ص ٧٧

(٣٨) انظر : Laura Marello: Form And Formula in Calvino's invisible cities. Review of coutemporary Fiction. Vol. 6, part 2, Jummer 1986, p.96

(٣٩) المرجع السابق الجزء نفسه ص ٩٧ .

(٤٠) أنظر : Soren, Kierkegaard: Repetition-An Essay in Experimental Psychology. Translated with introduction and notes by Watter Lowrie. Harper and Row Publishers. 1941, p.68.

(٤١) انظر: Josiah Thompson: **The Lonely Labyrinth: Kierkegaard's Pseudonymous works.** Published by Southerm illinois university: press, 1967, Part Ii. chop. 5,p. 116.

(٤٢) انظر : Rene, Girard: Proust: **A collection of critical Essays.** Originally Published in 1962 by Prentice Hall, inc.- Poulet, Georges: Proust And Human Time, p.168.

(٤٣) انظر : Linda, B, Hall: **Labyrinthine solitude: The impact of Garcia Marquez. Contemporary literary Citicism.** vol.10. p. 214.

(٤٤) انظر : Rene, Girard: proust: **A Collection of cirtical Essays.** Originally published in 1962 by Prentice Hall, inc. and agai n in 1963 by Green wood press, p. 153.

(٤٥) انظر : Soren, Kierke gaared: **Either/ or, part I.** Edited and Translated with introduction and notes by Houlard v. Harg and Edma H. Harg. Published in This edition by Princeton university Press, 1987. p. 512.

(٤٦) المرجع السابق . الجزء نفسه والصفحة نفسها .

(٤٧) انظر : Italo, Calvino: Time And The Hunter. Translated from the italian by willian Weaver. First published in uk by Jonathan cape itd 1970, part i, p.50.

(٤٨) انظر : Peter. Gr, christensen: **Utopia And Alienation in calvino's invisible cities. Forum italicum, vol i 20, part Iuspring 1986, p.24.**

(٤٩) المرجع السابق ، ص ٢٥

(٥٠) انظر : Preston, J, Cole: **The problematic self in Kierkegaard and Frend.** Published by yale university press, 1971, p. 76.

(٥١) انظر : Soren, Kierkegaard: **Either/ or. part I. Translated and edited with introduction and notes by Howard v. Harg and Edna H. Harg. published in 1987 by princeton university press, 1987, p. 584.**

(٥٢) انظر : Soren, Kierkegaard: **Repetition-An Essay in Experimertal Psychology.** Translated with an introduction by watter Lowrie Harper and Row Publishers, 1941, p. 39.

(٥٣) انظر : Josiak Thampson **The Lovely Labyirinth: Kierkegaard's Pseudonymous works.** Published by Southern illinois university press, 1967, p. 126.

ستانيسواف ليم
رائد الرواية والمسرحية العلميتين

هناء عبد الفتاح

ولد « ليم » (Stanislaw LEM) فى عام ١٩٢١ ببولندا ، وأنهى تعليمه متخصصا فى « السبرانية » أى علم الضبط ، وقد احترف الكتابة وتخصص فى كتابة القصص والمقالات والدراسات ، وله تجارب مسرحية فانتازية هامة .

وكذلك (الفانتازيا والمستقبلية - ١٩٧٣) . كتب عنه النقاد والباحثون الأوروبيون عددا من الكتب النقدية والعلمية ، آخرها (ليم والآخرون - ١٩٩٠) للباحث أنجى ستوف A. Stoff .

يعد « ليم » رائد الرواية والمسرحية العلمية البولندية ومجددها ، وهى تشمل - عنده - موضوعات وقضايا إنسانية وبيولوجية عامة تساير التقدم العلمي والحضارى . من أهم أعماله الروائية : (غيمة ماجيلان - ١٩٥٥) و (عدن - ١٩٥٩) و (سولار - ١٩٦١) ، وكذلك مجموعاته القصصية القصيرة : (يوميات فلكية - ١٩٥٧) و (سيبريادا - ١٩٥٩) و (سفر الروبوت - ١٩٦١) و (الوهم الكبير - ١٩٧٣) . وأهم مسرحياته : (أأنت موجود يامستر جونز ؟ !) و (البروفيسور تارنتوجا) .

قام « ليم » كذلك بكتابة العديد من الأبحاث العلمية الأدبية حول شتى الموضوعات والقضايا الثقافية ، حيث تتداخل فيها النظرية الأدبية وعلوم الفلسفة والجمال ، ومن بينها كتاباه الهامان : (فلسفة الأحداث العارضة - ١٩٦٨)

انشغل « ليم » فى المرحلة الأولى من إبداعاته بقضايا هى مزيج من المناظرات الأدبية والفلسفية الإنسانية العامة والمستقبلية ، التى اتخذت طابعا تجريبيا خالصا . ويريد « ليم » فى كتاباته تصوير لقاء الإنسان بظواهر متغيرة تختلف اختلافا بيناً عن الظواهر الطبيعية المتسمة بمعايير وقياسات إنسانية تتوافق مع طبيعة الأرض التى نحيا فوقها ، حتى إن هذه الظواهر تبقى حتى النهاية غير مفسرة ؛ حيث الفضاء الحقيقى هو فضاء لانهائى ، وحيث البشر ذوو المعايير والقياسات « الأرضية » ليس بمقدورهم تحليلها والقيام بتفسيرها . ويقوم ليم بالاستعانة لإيضاح مفهومه،بالنظرية الأنثروبولوجية ، ليطرح سؤالاً هاما : ما الذى سيحدث للإنسان إذا التقى بشىء أو ظاهرة ، تتفوق على قدرات علمه واستبصاره ؟ . أسيكون باستطاعته أن يقنع بها ؛ وأن يوافق على وجود المتفوق عليه ؟ ! وتبقى الأسئلة مطروحة ، باحثة لها عن إجابات من وراء سطور

أعمال « ليم » المتضمنة أطروحات علمية وفلسفية ، تقتضى معنى الوجود الإنسانى فيما وراء الطبيعة ، وتثير تساؤلات « هاملتية » أخرى حول عجز البشر عن فهم عالمهم المحيط ؛ أى الرغبة فى الوصول إلى الحقيقة المطلقة .

لا يؤلف « ليم » كتبه بطريقة فوقية ، أو بأسلوب يعتمد على الإثارة ، لأنه لا يهدف إلى سرد مغامرات بوليسية . إن قصصه ورواياته تتضمن أفكاراً عامة ، هى جزء لا يتجزأ من الأفكار الإنسانية والعلمية : الفانتازية التى تشغله وتثيره . ويتغير أسلوب « ليم » بتغير المراحل الزمنية المتعاقبة . فهو يرى أن الأدب المسمى Science Fiction (S. F.) ـ أى الأدب العلمى ـ يقترب عاما بعد عام من هاوية الخطر ، ومنشأ هذا الخطر يأتى إلينا من أننا نفقد تعرف الأخطار التى تهددنا ويزداد حجمها فى العالم ، لدرجة أنه ليس بوسعنا التحقق من وضعيتها الحقيقية وحجمها الطبيعى ، وأننا لا نتبين تماما الاختلاف بين وزنها الفعلى وقيمتها الموضوعية ؛ فيما يتعلق بقدرتنا الآنى ومستقبلنا الآتى .

« أحاول أن أتخيل خصوبة ثقافة المستقبل . ليس هذا حدساً جديا عميقاً ، وليس هذا ، كذلك ، إرهاصا روائيا . إنه شىء أقرب ما يكون إلى التوسع الميكروسكوبى لأفق فكرنا . ولأن الأمر يخص الفكر ، وخصوبة الثقافة ، وعطاء العمل الفنى ، وتلك الافتراضات الخيالية ، لذلك نكتشف ثراءً فى حجم الخيال والتصور فى ميدان الأدب . إنه خيال له خصوصيته وسيطرته ، وربما يكون هذا الخيال غير مريح ، لكن له سلطاناً عظيماً . إنه خيال من الدرجة الثانية ؛ حيث أبطاله ليسوا شخصيات إنسانية ، مثلما يوجد فى القصص العادية ، بينما ألفت هذه الأعمال خصيصاً لتعرض أبطالاً آخرين . فهل هذه روايات فانتازية خالصة ؟ [يطرح ليم سؤالاً حول كينونة الرواية العلمية] لا أعرف إلى أى مدى صحيحة هذه التسمية . لا أعرف ! وأعترف أن هذا الأمر لا يعنينى كثيرا . إنه ـ على أى حال ـ أدب يظهر فيه عالم خاص بساكنيه لا أقوم بوصفه . إنه أدب خالص وعن الأدب فى الوقت ذاته . وليس بمفهوم يقف بالمرصاد ضد الرواية . ولذلك فهو أدب لا ينغلق على نفسه فى أثناء ممارسة كتابته ، وإنما هو أدب يتخطى حدوده المرسومة ، حتى يبدو عليه أنه فن تشكيل المستقبل ، أشبه بتقرير عن اللقاء المستقبلى المرتقب بين الإنسان و« الالة الحادة الذكاء والحكمة » ، إنها صنيعة يده ، أطلق عليها اسم « جوليم - Golem » فهو أدب أقرب ما يكون إلى المنهج العلمى النظرة لنصوص مؤلفة من قبل مؤلفين غير إنسانيين . إنهم مجرد آلات حاسبة (كومبيوتر) ، ترهص بمستقبل القرن الواحد والعشرين ، حيث قضية التواجد المشترك لحوار ثنائى : « إنسانى » وغير « إنسانى » للذكائين البيولوجى والآلى ، ويمثل هذا الحوار بدوره مفتاحاً من مفاتيح المستقبل لفهمه والوعى به .

« [. . .] فى الرحلة التى قطعتها فى كتاباتى ، لم أكتب عن الشخصيات المتداولة نفسها ، ولو فعلت ذلك لأصبح الأمر مستحيلا من حيث التنفيذ التقنى ، بالإضافة إلى الشعور بالملل الذى يمكن أن يصاب به قارئى ، لكننى أكتب كذلك تمهيدات ومقدمات لهذه الأعمال ، لأسهل استيعاب قارئى لها . وتسعى هذه المهمة برمتها إلى الوصول لما أراه : من أننا لا نعرف فى حقيقة الأمر ما الذى سيكون عليه العالم بالضبط » ؛ [يؤكد « ليم » بأنه لا ينبغى أن نكون معدين لكل شىء ؛ أى لكل ما هو ممهد للتفكير ؛ على شريطة أن يكون هذا التفكير منطقيا متسما بحساسيته المرهفة] فالأدب لا يعتمد على تلك القواعد القاسية التى يتقيد بها العلم ، بل يتعايش داخل العامل المشترك Licentia Poetica ، وهو الانحراف عُن الأشكال أو اللوائح والأطر التقليدية المتعارف عليها ؛ ليمكن للأدب أن يكون أكثر اقترابا من الحدود التى يسمح بها العلم وتوقعات المستقبل العلمى » (اختراق الفلك ، ص ص ٣٠ - ٣٢) .

ويصف ليم LEM الرواية العلمية بأنها قد خَلَقَتْ عالماً متخيلاً متميزاً بانسجامه :

« فهذا النبت المنتج عبر حساسية المؤلفين والكتاب ـ من

أضعفهم حتى أشهرهم يُقْدم على تبنى ظاهرة واسعة ، تثير اهتماماً أكبر للمتلقى ؛ وهى كتابة أعمال فريدة لأمهر الكتاب فى هذا الميدان الجديد . لقد تجاهل النقد الأدبى لفترة طويلة سيطرة القصص العلمى Science Ficition على هذا الميدان ، وكان يعتبر النقاد أن القسم الأكبر من هذه المؤلفات مجرد أعمال أدبية فاقدة القيمة ، وهى لديهم تتساوى فى الأسلوب والتناول ـ سواء كانت أعمالاً منتمية إلى أدب الجريمة أو مستفيدة من طابع « الوسترن » . إن وجهة نظر النقد الأدبى ـ بهذا المفهوم ـ غير صائبة »[٢] .

فمن بين قصص الجريمة التى يرى النقاد فيها أنها تسير على قدم المساواة مع الروايات العلمية والطابع الفانتازى لها ، نجد اختلافاً جوهرياً ؛ فأحداث قصص الجريمة تقع فى مواقع محددة بعينها . وأعمال كهذه لا تريد أن تكون أكثر من كونها قصصاً شبيهة بتلك التى تبحث عن حلول لألغاز تتطلب من قارئها ذكاء معيناً . وعلى الرغم من أنه أحيانا يتفوق أساسها الأدبى الذى يتكون داخله نسيج قصة من هذه القصص ، فتزداد كذلك قيمتها الأدبية بقدر أكثر اتساعا من مختلف القصص والروايات العلمية ، فإن القيمة الفنية فيها ليست بمسألة ذات أهمية .

يعنى هذا أن كل القصص وتلك الروايات التى تدور حول الجرائم لا تشكل فى النهاية بناء أدبياً متكاملاً ، بل تبحث بشكل منفرد عن مختلف الأساليب التى لا تصيب القارىء بالملل ، كما نشاهد فى مختلف الحلول التى لا تنتهى للمواقف الدائمة المطروحة ، كالبحث عن مرتكبى الجريمة ، فى الوقت الذى تمثل فيه الرواية العلمية أساسا لبناء أدبى واضح الملامح ؛ نرى فيه خليطاً من الاتجاهات والموتيفات والأفكار ، يلعب فيها السرد دوراً هاماً لإبداع بنيتها ونسيجها الذى يعرض من داخله قضايا المجتمع المعاصر . ويتحكم فى مؤلفى الرواية العلمية (S. F) صمت مشترك ، ليس فقط تجاه التيار التقنى لتطور حضارتنا ، بل التوقف أمام ظاهرة الإيمان « بالأخرويات » (Eschatology) كالبعث والحساب وغيرها فى عصر كعصر الماكينات والآلات المركبة . ومع ذلك ، فإن أسلوب الرواية العلمية لم يصل بعد إلى مستوى أهمية تلك الظواهر الخطيرة التى تهددنا كظاهرة العالم الآلى الجديد ، حيث يتصف الموقف الأدبى برمته بالتناقض ، فنرى هذا النوع الروائى الجديد يمتص قدرات مؤلفيه ، فترتفع قيمة هذه الأعمال وأهميتها على مستوى الأعمال الأدبية الكبرى التى يؤلفها كتاب لايدركون أنهم يمثلون ـ كما يصفهم « ليم » ـ « جماعة كاسندرا » القرن العشرين .

وبجوار الرواية العلمية (S. F.) الخالصة يقف على قدم وساق الفن الروائى الفانتازى . وكم من الكتاب استخدموا كمية « ضخمة » من المحابر ليتمكنوا من أن يرسموا بدقة الحدود العلمية والأدبية الفاصلة ما بين هذين المصطلحين الحديثين فى أدبنا المعاصر : الرواية العلمية والفانتازية . إن « ليم » يتخوف من الصعوبات الناشئة عن أن معرفة الاختلاف بين التعبيرين أمر غير مثمر على الإطلاق ، وليس لصالح الأدب الروائى الجديد ؛ بل إن Ray Bradbury ـ وهو واحد من أشهر كتاب الرواية الفانتازية المعاصرين ـ يعرّف هذين النوعين قائلاً :

« [...] إن الرواية العلمية تعتبر الابن الشرعى والطيع لقانون المواطن الذى يدعى (بالأدب الخالص) ، فهو يصغى إلى اللوائح والأطر للعلوم الطبيعية والاجتماعية والنفسية . إنه مواطن منضبط دقيق ، أسلوبه وطريقة سلوكه يمكن توقعها . أما الفانتازيا فهى عمل أدبى أقرب ما يكون إلى الجريمة الأدبية . فكل فانتازيا تهاجم قانونا ما وتتخطاه ؛ أما فن الجريمة الروائى فيغطى إلهامات المؤلف وأسلوبه حيث يستر الجسد أولاً قبل أن يفجر دماءه » (اسكتشات ص١٥) .

أما ليم فيرى أن الرواية العلمية (S. F.) تمد يدها لتصافح يد الفضاء وتتعامل معه فى رحابة واحتواء ، بينما تفتت الفانتازيا هذا الفضاء وتديره لصالحها نحو الناحية اليسرى وتقلبه رأسا على عقب فى جزئيات يصعب تعرفها ، فتوجه البشر لينفذوا عبر جدران المستحيل .

فالرواية العلمية بمعنى آخر - كما يرى ليم - « تضع الإنسان بشكل متوازن - فوق قمم الصخور المرتفعة شامخاً ؛ أما الفانتازيا فتلفظه منها » . إن السمة الغالبة التى تتصف بها أعمال كتاب الرواية العلمية هى أن كل مؤلف يعد نفسه مسؤولاً عن تحديد - بدقة - كل من النوعين فى كتاباته ، ويعرف بالضبط متى يستخدم على حدة كلاً منهما ، وفق الوظيفة والطرح اللذين تستلزمهما طرق الكتابة . ومع ذلك ، فإن جميع هذه المحاولات تلفظ التمسك الشديد بالتعاليم والأساليب التقليدية فى التناول والتفسير . وهذا ما يجعلنا - على سبيل المثال - نفرق بين بو Poe وويلز Wells ؛ فأعمالهما القصصية تقع بين الهلوسة والهذيان عند النوم ، وليس من الضرورى أن تكون منطقية مراقبة من قبل الخيال من جانب ، وبين الإفلاس المادى المتسم بالجفاف للعالم الذى عن دقته المتناهية تنبثق جميع الاستنتاجات النابعة من الافتراضات المقترحة من الجانب الآخر . إن كلا العاملين - العقل والخيالى - يختلط بعضهما بالبعض ، ويتشكلان وفق نسب متباينة تعتمد على حرارة أقلام الكتاب ، وجرأتهم فى التعبير ومزاجهم اللحظى عند ممارسة الكتابة . فإذا حاولنا فصل هذين العاملين عن بعضهما البعض ، فستتحول أعمال هؤلاء الكتاب إلى أعمال عاقر غير مثمرة ، يشبه ذلك تلك المحاولة العقيمة التى تقوم على الحدسى التحليلى لبحث مسألة : كم تصل نسبة الهرمونات المذكرة المنفصلة عن المؤنثة والمكونة لمقومات شخصية الإنسان المحددة وتفرده ؟ !! . ويعقد « ليم » مقارنة بين مؤلف الرواية العلمية والمؤرخ :

« [...] وباعتبارى كاتباً غير مؤرخ ، حيث لا أملك طموح المؤرخ ؛ أو الرؤية الكافية التى تجعلنى مؤرخا لذا فإننى لا أعرض فى كتاباتى معلومات عن الظواهر التاريخية داخل الرواية العلمية (S. F.) ، ولكن بمقدورى تحديد ما أعرف عنها فى نطاق البراهين والدلائل التى تثبت أن الفانتازيا العلمية الحديثة نشأت وفق المعطيات التالية : الحواديت الشعبية ، والحكايات الفلسفية ، والقصص الشعبية ، وعالم « المدينة الفاضلة » اليوتوبى ذو السمة الاجتماعية الفلسفية ، وكذلك الهوية المعاصرة للتكنولوجيا الحديثة التى خرجت من مجرد كونها ظاهرة تفاؤلية بدائية تنظر لحضارة (الملائكة الآلية) لتشكلها ، فى النهاية ، إنساناً خائفا ملتاعاً تابعاً لعصر « العقل الالكترونى » المتحكم ، و « انفجار القنبلة الهيدروجينية المسيطرة ! » (اسكتشات ص ٢٥) .

إن اقتراب الفانتازيا العلمية من صيغة الحكاية ، ليعد ظاهرة حقيقية يصعب تجاهلها . ويرى بعض النقاد أن الفانتازيا العلمية مجرد حكايات تمثل عصر الذرة وتدور حوله ، ولكن وراء هذا التعريف قد تناسى هؤلاء النقاد مسألة هامة ؛ هى أن الروايات العلمية (S. F.) هى قصص تود أن تطرح أفكارها وقضاياها وفق ما يطرحه العلم ، وبفضل هذا المفهوم نستطيع التعرف على عالمنا أو على الأقل يمكننا أن نتفهمه . إن قص الحكايات العادية يتطلب من القارىء أن يكون على استعداد أثناء قراءتها للتخلص من حالة الإدراك اليومى الدائمة ، بل التخلص كذلك من الوعى بما هو ممكن ، وبما هو مستحيل . فالحكاية بتقاليدها وقواعدها المقررة لا تطالب القارىء بالإيمان الحقيقى بعالم واقعى غير طبيعى ، وإنما تمنحه تبعية لحظية وقتية لقواعدها . لذلك فهذه الحكايات عبارة عن لهو متوج بموعظة أو رسالة أخلاقية . فسيناريو الحكاية لا يطالب الحاكى أو « القاص » بأى عمليات تستلزم شروحاً مطولة . والقاص ليس ملزما بالإجابة عن أسئلة كهذه : لماذا يتحول « المشط » الذى قذفت به الساحرة إلى غابة ؟ ! ، ولم لا تندفع مياه الحياة من منابعها ؟ ! أو ما الأسباب التى تجعل بإمكان الساحرات الطيران ؟ !! .... إن قواعد حكايات S.F. وتقاليدها تجعل المؤلف يقدم « وصفات » مناسبة واستيضاحات ملائمة ، ليمكن له - بدوره - أن يضع نظريته العلمية المحددة ، وأن يتمكن من تفسير أسباب الأحداث التى تقع من خلالها هذه الحكايات .

إن كل حكاية يمكن تحويلها إذن إلى رواية علمية - كما أثبت ذلك Frederic Brown بشكل يدعو إلى الفكاهة بمقدمة لأحد كتبه قائلاً :

« [...] لنتعرض لحكاية الملك ميداس . فالإله باخوس كان مدينا بالعرفان للملك ميداس ؛ ولذلك نفذ رغبته فى أن كل شىء سيلمسه الملك سيتحول من فوره إلى ذهب . وكذلك الأمر فى الرواية العلمية التى

تتناول ذات الموضوع ، فإنها ستكون على الوجه التالى : مستر ميداس ـ صاحب مطعم يونانى فى (برونيكس) ينقذ حياة ساكن ما ، يقطن فى كوكب سيار بعيد عن الأرض ؛ كان متخفيا ومتسترا بنيويورك ؛ ملاحظاً ومراقباً وممثلاً للهيئة الفيدرالية لكوكب « المجرة » . يبنى هذا المراقب آلة تغير جسد ميداس إلى « ذبذبات » لدرجة أنه بلمسه إياها تجعله يملك القدرة المؤثرة لتحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب » (اسكتشات ص ١٣) .

فنادرا ما تقترب الروايات العلمية (S.F) من تلك الصورة التى تقربها من مجرد انتحال قائم على نسخ الموتيفات القصصية (موتيفات الحكايات) . ومع ذلك فليس ثمة صعوبة من اكتشافنا داخل هذه الأعمال الأدبية ؛ أن الروايات العلمية (S.F.) ما هى إلا تناسخ لتجسيد قصصى تقنى لعدد غير ضئيل من المهمات ، وقطع الديكور ، والإكسسوار لهذه الحكايات ، بل تتجسد فيها مواقف كاملة وشخصيات مستخرجة من تلك الحكايات مثلما نرى فى مختلف أنواع الأبالسة وأشكالهم والمنؤ بين (أشخاص مسخوا ذئابا) والجن والأرواح ، ليظهر كل ذلك فى حكايات الرواية العلمية (S. F.) على شكل زائرين حضروا من الكواكب السيارة فى زيارات لكوكب الأرض . فالصيغ العلمية والاكتشافات الجديدة أو الاختراعات المبتكرة ما هى الإبدائل جديدة لمصباح علاء الدين وللبساط السحرى وطاقية الإخفاء وغيرها مما نلتقى به فى الحكايات الشعبية . إن ظاهرة تغير الإنسان ـ وهى سمة غالبة فى الحكايات والقص الشعبى ـ تظهر فى الرواية العلمية (S. F.) ، باعتبارها منتجا لتحول علمى وراثى ، أو تأثير ناتج عن القوى العضوية الكيميائية الذاتية ، أو ناتج عن عملية « غسيل المخ الإنسانى » أو غيرها من العمليات المشابهة من قبيل « العمليات الجراحية » للروح البشرية ، وصولاً إلى عمليات نقل المخ لأجساد أخرى . « فطاقية الإخفاء » المعروفة فى الحكايات تحل محلها فى الرواية العلمية : emitor أو ما يطلق عليه بالصديرى الواقى ضد « الضغط » ، وبديلاً عن قارئة البخت المعروفة التى تجلب الحظ ؛ تتحول إلى « مخيخ » ميكرسكوبى كهربائى ، يحمله بطل الرواية فى أذنه ، أو يوضع تحت جلده ؛ ونيابة عن « العصى المتحركة » التى تعاقب الأشرار ، نجد فى الرواية العلمية (S. F.) مختلف الآلات الحربية الحديثة ؛ التى ترهص بميكنة المستقبل ، وتقنياته العسكرية المعاصرة ، وعلى رأس قائمة هذه الآلية الحربية المخيفة « القنابل الهيدروجينية » . أما تيمة الساحرة التى تقوم بملء المائدة ، بكل ما يشتهيه المرء ، ويتعطش إليه ، فيأتى إثر حركة سريعة من اليد ، فنجد فى أدب الرواية العلمية ما يناسبه ويتلاءم معه داخل ميادين علوم حديثة مستحدثة « كالسبرناتيكا » و « الوضع النسبى للذرات فى جزيئات » تتوالف وتتركب مع الذرات الأخرى ، فتتخلق مختلف المواد والكائنات سواء كانت حيوانات أو بشرا . إن هذه الزمرة من العوامل المتناظرة فى الوضع أو التكوين أو الوظيفة ، يمكن الاستمرار فى رفع معدلاتها ، لكن هذا لن يزيدنا جديداً سوى الإثبات بأن تقنيات الرواية العلمية ومفرداتها قد تفوقت على أكثر الحكايات جرأة وخيالاً ، حتى أننا نعثر فيها على نوع من الأساطير التى ربما تكون أبعد زمنا وتأصيلاً فى عالم الميثولوجيا ، حيث تستكشف الرغبة المتأصلة فى نفس الإنسان : وهى شوقه إلى الخلود وتعطشه إلى المعرفة .

ومع ذلك فليس الاختلاف الفنى التقنى ، يمثل تغيزا كاملاً ، وجداراً سميكا ما بين الرواية العلمية (S. F.) والحكاية الكلاسية ، لذلك ففى معظم الأحوال نعثر على موضوعات مشابهة نقابلها بشكل مستمر فى الرواية العلمية كتقنيات العجائب والمعجزات ، حيث يصعب منذ الوهلة الأولى توصيف مختلف الظواهر الطبيعية واكتشافها ، كما يصعب ـ فى الوقت ذاته ـ التخلص من الخيالات والتصورات والأحكام البشرية المتعارف عليها منذ أمد بعيد ، باعتبارها غير قابلة لأن تمس . فالمعانى المستخلصة من هذا الطراز من القصص يعد تقريراً فنياً حول الأعمال المتصلة بالاكتشافات الإنسانية المتصلة بالاختراعات غير العادية ، وفى جملة واحدة يمكن لنا حصر الأعمال الروائية العلمية على الوجه التالى :

اختلاف المكائن وتوصيف الآلات ، والإرهاص بالظواهر المادية ، على إعتبار أن الإنسان محورها ، وهو الذى شكلتها يداه ، وهى ـ حتى اليوم ـ غير متواجدة ، ويحتمل أنها ستتواجد يوما ما . ويقيناً أن هذه الظواهر من الناحية الأدبية أقل

طموحا ، ولكن من ناحية التعرف عليها ، فإن طريقها يشبه الطريق التقليدى المتميزة به الحكايات ، كما ينطبق الحال - على سبيل الحال لا الحصر - فى روايات فيرن (Verne) الفانتازية ، التى تظهر فيها الصعوبات والعقبات التى ينبغى على الإنسان التغلب عليها ، فيتمكن من السيطرة على منطقة جديدة مكتشفة تالية من المناطق المحيطة به ، عدا سيطرته على طبيعته الإنسانية غير المثالية .

وبالأسلوب التعليمى البنائى نفسه ، تبدو لنا الرواية العلمية (S. F.) من وجهة النظر التى تقوم على أساس براجماتيكى ذرائعى لتحقيق الأحلام ، إنها تمثل تقنية تحقيق الأمانى ، وتغطى وجهها المبتهج السحب المنقشعة من الأحلام الثرية بالإمكانات والقدرات ؛ حيث تصل حدود رؤى هذه الروايات نحو بلاد مجهولة غير واقعية ، وفوق أراض غير مكتشفة بعد ، باعتبارها رؤية نبوئية للتكنولوجيا العصرية .

ففى تواجد « المنؤ بين » والجن والأبالسة والعفاريت الشريرة ؛ يصبح من الضرورى الإيمان بتواجدهم بدرجة معينة ، هو بمثابة أساس نختلقه بأنفسنا ، ليستمر اللعب فيما بيننا ؛ بالقدر الذى نتمكن فيه من إيقافه عندما نريد ذلك . ينطبق هذا على تصوراتنا لمركبات الفضاء السيارة - بصرف النظر عن اعتقادنا بتواجدها من عدمه - فليس هذا شيئا مخترعاً ، أو مجرد مصطلح علمى تقليدى متفق عليه ، بل حقيقة متصورة لعالمنا المادى لا يمكن تجاهل وجودها . وهذا يغير ، بالطبع ، من أسلوب تقريبية علاقة الصانع (الكاتب الخالق) بالقارىء فى مواجهة حقائق الرواية العلمية (S. F.) ، والاستغناء عن إضافات عناصر ما فوق الطبيعة ، والاهتمام بشكل أقرب بتفاصيل ترجمة وتفسير كل ظاهرة من الظواهر التى تتسبب فى إنضاج الوعى بالنوع ، هادفة إلى التغيير ، وإلى جعل القارىء أكثر شباباً وتفهما فى تلقى معارف الخبرات الجديدة لما يدور فى عالمه المحيط به من قريب ومن بعيد . فعند الالتزام بالقاعدة العلمية ، التى تكتسب من خلالها الرواية طبيعة الاقتراب من حقائق العلم وميزاتها ، تصبح الرواية العلمية - بهذا المفهوم - رفيقة للمنهج العلمى ، وأسلوب الاستقراء . وبينما تضع الرواية العلمية (S. F.) أقدامها فوق الأرض ، لتثبت بنفسها - بطريقة تتسم بالتبصر - مؤشرات تفسير الظواهر الخارجية الملتصقة بمحيط الأرض ، يزيد هذا من التأثير الفعال للرواية العلمية وجاذبيتها .

قليل من مؤلفى الرواية العلمية (S. F.) يصلون إلى هذه الدرجة من الحذر والتبصر فى رؤية المستقبل بمنظور الحاضر ، وتحديد أطر تصوره والتحكم فيه ، على أمل الوصول إلى نتائج باهرة ، تعد خميرة لخيال الإنسان وبصيرته ، تتفتح لتتفجر المادة المتحلقة فناً بأسلوب الطريقة العلمية ومنهجها ، فتتعدى إمكاناته المحكمة ليصل الإنسان إلى قواه الخالصة غير المقيدة ، ويحررها لتعينه فى الوصول إلى مناطق غير مأمونة العواقب ، فى بلاد يكون هو خالقها ، تزخر بالقدرات الهائلة المعطاءة ، حيث يبتعد الكاتب فيها من جديد عن الواقع الفوتوغرافى ، ويفقد التواصل معه ، ليبدو أمامنا فانتازياً صافياً ؛ حكاية جديدة ، دون ملحق فنى إيضاحى ، شاحب يتخفى وراء ضباب التفاصيل اليومية المقيتة . فليس بمقدور الكاتب أن يرتفع إلى مستوى القضية الواقعة للوجود ؛ فيصبح القارىء وحيدا فى انطباعه المريح ، الممتزج باهتزازات نفسية داخله غير مضرة له ؛ تنتج عن التخوف أو اللعبة البدائية الناشئة عن معايشتنا للأحداث غير العادية التى تزخر بها التجربة العلمية ، ولكن أكثر ما يهم القارىء فى الوقت نفسه هى لحظات الهدوء والنسيان . إن الروايات العلمية (S. F.) لا تحقق لنا الهدف الأول ولا تمنحنا الهدف الثانى ، بل إن أكثر ما تصل إليه أو تنشد الوصول إليه يتلخص فى التعبير التالى : It Could Happen to you! ، ويعنى أن هذا يمكن حدوثه لك كذلك . فالتطور العلمى والتقنى فى السنوات الأخيرة وما قبلها من قرننا العشرين - بداية من القفزة الهائلة لتكنولوجية الدمار التى تسببت عنها الحروب ، مروراً بهدير الاختراعات وعلى رأسها القنابل الذرية والهيدروجينية وتطوراتها ؛ ونمو علوم السبرناتيكا ، وصولاً إلى التركيب الداخلى للعلماء ، حيث العلاقة الثنائية النابعة من الشعور بالانبهار لهذه المكتشفات والإنجازات العلمية الهائلة ، وعدم الرغبة والكراهية والشعور بالرضا فى آن ، لما أتت به تباعا سنوات الحروب ، وبدرجة واضحة الترسانة العسكرية المتطورة ، من اكتشافات أكثر جرأة وضراوة للآلة الحربية المدمرة ، أدى كل هذا إلى أن تصبح الرواية العلمية وثيقة تسجيلية ومثلاً ، بل إرهاصاً مخيفاً ، لكل

ما تجيء به هذه الاكتشافات والاختراعات التى تنبىء بما ستكون عليه حضارة القرن الواحد والعشرين !! .

وهكذا يتأكد لنا أن الروايات العلمية ليست مجرد حكايات بحث ، ولكنها تمثل جسراً واصلاً اليوم بالمستقبل القريب الأمد . لذلك فإن التغير السيكلوجى لموقف الإنسان ، والمطروح من قبل القوى الواقعية الكثيفة للرواية العلمية (S.F.) ، تقدم لنا اختلافا جوهريا فى مفاهيمها ووظائفها عن الحكايات المرئية « لجداتنا » ، ومقارنتها بالحكايات الدموية للأخوة « جريم » .

يلمس هذا المناخ العام الذى ينبعث من قصص (S. F.) ، خاصة تلك القصص الفقيرة الضائعة فى متاهات الأسلوب والصنعة والبناء ، حيث يحتل بناؤ ها ونسيجها المكانة الثانية فى العمل الأدبى - أن القارىء لآلاف الحكايات من هذا النوع ، يمكن له أن يقلل من شأن كل منها على حدة ؛ حيث لا يعاملها القارىء بجدية ، مثلما يتعامل - على سبيل المثال لا الحصر - مع المخاطر التى يواجهها المسئولون عن الصواريخ ، ومغامرات الإنسان الآلى « الروبوت » ، بالصراع معه ومع ذلك فإن هذه المجموعة الكبرى من هذه الكتب تغدو خطرة ، فهى تتغذى على جيل الرؤى العصرية للتكنولوجيا الحديثة ، الذى ارتفعت معدلات معرفته فى القرن العشرين ، والتى يمكن أن تمتص وتطأ الإمكانات الخلاقة لدى الانسان ، وتتحكم فيه إلى وقت غير محدد ، بل تقيده فى نوع من الرق والعبودية ، وتبذر فى نفسه الضياع واليأس .

إن اقتراب الروايةالعلمية(S. F.) من أسلوب الحكايات ، والاستمرار فى نظرتنا إلى الاختلاف بين الأسلوبين سيجعلنا ننظر إليهما من خلال المنظور الأخلاقى ، فالحكايات التقليدية فى هذا المجال تتسم بالدقة فى التناول . فالسىء فى الحكاية يكون معاقبا ؛ أما القيمة الفاضلة ، على الرغم من أنها - فى البداية - قيمة مضطهدة إلا أنها - فى النهاية - تنتصر . ولهذا فهى دائما ما تنتهى بالنهاية السعيدة . وبمرور الوقت وتعاقبه وفى أثناء تطور هذا النوع من الحكايات الشعبية إلى الروايات العلمية الخيالية ؛ نكتشف أن هذه النهايات تصبح نادرة ، وينتج هذا عن عدة أسباب ، من أهمها ظاهرة « الاختراع » أو « الاكتشاف » التى تنعدم فيها « هالة » الانتصار أو تكاد ، خاصة تلك القصص التقليدية « الأم » ، حيث تتماسك القدرات البشرية ، وتفرض بفضل وقائعها المادية وجودها على الكاتب الخلاق وتدفعه إلى استنباط الآثار المترتبة على هذه الظواهر التى تكون أحيانا أشبه بالكارثة أو الفجيعة . لم يسمع أحد من السامعين للقصص الشعبية عن تلف « طاقية الإخفاء » أو عطل فنى فى « البساط الطائر » ، أو على أسوأ الأحوال نسيان البطل لغز استخدام « المصباح السحرى » الذى يفتح به بوابة مغارة الكنوز ، وفك طلاسم المعرفة ، أو أن البطلة قد تغافلت عن استخدام حقها فى تجريب « العصا السحرية المتحركة » . إلا أنه فى الرواية العلمية تتوالد كوارث حقيقية تنشأ نتيجة تحركات غير دقيقة لصواريخ الفضاء ، أو تلف المكائن على الرغم من تفوقها غير العادى - مما يتسبب عنه الانهيار والدمار . إن مختلف هذه « الموتيفات » تعود إليها الرواية العلمية (S. F.) بشكل ملح ودائم ؛ ففى واحدة من هذه القصص الروائية التى تعرض موضوع البدائية والفطرية التى يعيش من خلالها عدد من البشر الباقين على هامش الحياة بعد الحرب الذرية ، نجدهم ينتظرون فى صفوف طويلة - خائرى القوى - العمل الدائم والمستمر الذى تمنحه الآلات فى معاملها الآلية المتواجدة تحت الأرض ؛ حيث الإنتاج المستمر غير المتوقف والمتميز بدقته البالغة الصنع لكمية هائلة من أسلحة الدمار المتنوعة والمتطورة على الرغم من انتهاء الحرب . أما النوع الآخر من الآلات ، الذى يطلق عليه « الروبوت » ، فيقوم بحماية المعامل . ولذلك يصبح من الصعوبة على هذه الآلات (الروبوت) أن تقوم بتفسير الوضعية الحالية التى أودع الإنسان المبدع أسراره فيها لخدمته ، ثم ثارت عليه ، لتقوم بوظائف أخرى هى فى حقيقة الأمر ضده ، فيحدث نوع من التشويه والتحركات العمياء لهذه الآلات التى ينحصر دورها فى تدمير الإنسان ، وحضارته التى خلقها والتسريع بفنائها . من هنا يتأجج الصراع بين الإنسان وآلاته التى صنعها ، إننا نعثر على كثير من هذه الموضوعات والموتيفات فى عدد غير ضئيل من الروايات العلمية (S. F.) التى تعود دائما إلى القارىء بشكل متسلط فى كثير من الكتب العلمية .

أما القصص وتلك الحكايات الشعبية ، التى تصاحب نهاياتها المواعظ والرسائل الأخلاقية المباشرة ، فإنها تستثير

سامعيها للرغبة فى النوم ، ليحلموا بالآمال الكبرى والأمانى الحلوة . إن أبطال الحكايات الشعبية هم كائنات عادية أو غير عادية ؛ تتم داخل هذه القصص الجرائم ، ويستقرىء داخلها الأشخاص الذين هم مسئولون أمام القارىء عن هذه الجرائم ؛ نقابل فيها الضحايا والآثمين ، المذنبين والجلادين - بينما يقوم كتاب الروايات العلمية ، بفضل اللوائح والنظريات العلمية فوق مسرح أحداث قصصهم ، بتقديم مراحل الظواهر الحياتية التى يقف فيها البشر فى مواجهة مفهوم الخير والشر ، الخطأ والعقاب الذى تشوبه تغيرات مخيفة ؛ حيث لا أحد مذنب أو الجميع مذنبون ، حيث القدر ليس مذنبا ، بل نظام النشوء والتطور التقنى الضخم هو المذنب ، والمسئول عن ما يحدث لنا - نحن البشر - فتنقسم الآراء أمام هذا الصراع الجدلى الذى لا ينتهى . وخلفاً عن الساحرات الخبيثات أو العفاريت فاقدى الوجوه ، نلتقى بقوانين الأرقام الكبيرة ، وهى تعد مشكلة أساسية من تلك المشاكل التى تشغل الجماهير الغفيرة ، حيث يتوالد البشر ويتضاعفون ؛ مما يكون له أثره فى انخفاض قيمة الفرد ومكانته داخل المجتمع الجماهيرى .

إن الرواية العلمية ، من خلال موضوعاتها وعبر أفكارها ، لا ترى أملاً كبيرا فى المستقبل ، وتتشكك فى إمكانية إصلاحه . وكى يمكن لنا أن نغلق أطر مقارنة الحواديت والحكايات الشعبية بالروايات العلمية ، ينبغى لنا أن نتذكر فن « الفانتازيا » الذى لعب ، ولا يزال يلعب ، دورا رئيسياً فى نسيج الأدب الحديث للرواية . لقد اعتبرت الفانتازيا نوعاً من الأدب الأقل تعقيدا فى الشكل والمحتوى من الرواية العلمية الجافة القائمة على الحقائق الرياضية . ففى مواجهة الفانتازيا العلمية نجد مكانا خاصا للرواية العلمية (S. F.) ، وبمقارنة الاثنتين نجد أن الفانتازيا العلمية هى نوع من الأدب التهربى الذى يخاصم الواقع باستغراقه فى اللهو والخيال ، على النقيض من الرواية العلمية . فالفانتازيا تتنبأ بما يأتى به المستقبل ، وبما هو وراء الغيب كما يحدث فى الرواية العلمية ، حيث تعود الفانتازيا ثانية إلى الوضع التقليدى للحكايات المرعبة المتحدثة عن الأرواح والعفاريت والأبالسة ، لكنها فى الوقت ذاته لا يمكن لها أن تمثل أساسا لبناء أعمال أدبية أخرى لا تحتوى على مثل هذا النوع من الحكايات ، وجملة من الشخوص « والموتيفات » والتصورات الفانتازيه . وهذا بالطبع يفتح إمكانية للتنافس لأشهر الأقلام التى خرجت من بين أيديهم عدد من الأعمال الفانتازية الهامة لمؤلفين من أمثال Brandenbur أو Brown وغيرهما . ومع ذلك فإن هذا النوع من القصص - من حيث النوعية الفنية والقيمة - يعد أقل أهمية من الرواية العلمية .

الفانتازيا والحقيقة العلمية فى مسرح « ليم »

فى أعمال ليم المسرحية تتكثف من جديد « الموتيفات » المستفيدة من عالم الفانتازيا لتتداخل مع مكتشفات التطور العلمى ، لتقف فى مواجهة الإنسان الذى يعبر فيه أمامنا فى مسرحية « ليم » (أأنت موجود يامستر جونز ؟ !) عن الآلام والمخاطر الجديدة التى يتعرض لها أمام التطور التقنى الهائل للآلة والاختراعات البديلة . ويسعى « ليم » فى عمله المسرحى ، ومسرحه عامة ، إلى استخدام المادة الدرامية الناشئة بين طرفى الصراع بين البشر والآلة فى شرعية الوجود . ويقدم « ليم » فى مسرحه حوارا ثنائيا يعرض لنا أحقية كل طرف فى الدفاع عن وجوده فى مقابل الوجود الآخر ؛ وجود الإنسان ووجود الآلة . بل لعل درامية العمل المسرحى لا تنشأ فقط عن هذا الصراع المصيرى الذى يشير إلى سقوط حضارتنا فى نهايات القرن العشرين وحلول القرن الواحد والعشرين ، حيث تسيطر الآلة و « الروبوت » ومكتشفات التدمير على أقدار الإنسان ومصيره ، وتمثل له بديلاً حديثا عن القدر الإغريقى ، الذى كان يسطر خطوط مصائر أبطال الدراما اليونانية القديمة ، فيتشكل هذا الإنسان ويتجسد فى كائن ، فيحدث مزج علمى للإنسان بالآلة ، يقوم بتغيير أجزاء بشرية كاملة منه ، من خلال قطع غيار جديدة ، تودى بروحه إلى التهلكة ، وتضعه فى مسخ إنسانى الظل ، آلى المضمون ، دون توقع للنتائج المترتبة عن هذا اللقاء المخيف ، الذى يمكن أن يقضى على إنسانية الإنسان بشكل نهائى ، وتؤكد الآلية الجديدة التى تغرس أنيابها فى روحه وتمزق جسده إلى قطع متناثرة .

يجرب « ليم » المسرح بوسائله المتعددة من سخرية درامية وصراع وحوار قائم على الجدل ، فيعرض أمامنا - فوق الخشبة - وجهات نظر متباينة فى مواجهتنا نحن بوصفنا

جمهوراً ، لنتعرف بشكل عقلانى ما يمكن لحضارة الآلات أن تصنعه وتورثه لنا .

فالمسرح - إذن - عند ليم ليس مجرد اقتحام منه للدخول فى عالم ليس عالمه ، بل يسعى من خلاله إلى أن يطرح القضايا ويثير التساؤلات فى النفس ، من أجل وضع المتفرج فى حالة من الجدل الدائم .

تدور أحداث مسرحية (أأنت موجود يا مستر جونز ؟ !) فى محكمة نصبح فيها نحن المتفرجين شاهدى عيان على حالة اكتشافية جديدة للتركيب البشرى الآلى فى ظل محاكمة يحاكم فيها الآلة والانسان معاً للوصول إلى اكتشاف الحقيقة الضائعة .

القاضى : تبدأ المحكمة فى دراسة قضية مؤسسة : Cybernelics Company

ضد هارى جونز . هل الطرفان متواجدان فى قاعة المحكمة ؟

محامى المؤسسة : أنا موجود يا سيادة القاضى !

القاضى : هل السيد يتحدث باسم المتهم ؟

المحامى : كلا يا سيادة القاضى . . أدعى « جينكيز » أتحدث باسم المؤسسة (C.C.) . . إننى المستشار القانونى لها .

القاضى : أين المتهم المدعى عليه ؟

جونز : موجود يا سيدى القاضى !

القاضى : أيمكنك أن تتلى علينا بنود هويتك الشخصية ؟

جونز : بالطبع يا سيدى القاضى . اسمى هارى جونز ، وولدت فى السادس من أبريل عام ١٩١٧ بنيويورك .

محامى المؤسسة : فليسمح لى سيدى القاضى بالمقاطعة فى مسألة مبدئية ، إن المدعى عليه لا يقول الحقيقة ، فهو لم يولد على الإطلاق !

جونز : (يمنح ورقا للقاضى) تفضل يا سيدى القاضى . ها هى شهادة ميلادى . . وفى قاعة المحاكمة يوجد أخى الذى سوف يؤكد أننى . . . .

المحامى : (مقاطعا) ليست هذه شهادة ميلادك ، الذى ذكرته - كما تدعى - والمتواجد فى قاعة المحكمة ليس بأخيك !!

جونز : إذن أخ من فى رأيكم ؟ ربما يكون أخاك أنت ؟

(ضجيج فى المحكمة)

القاضى : الزموا الهدوء من فضلكم . سأطلب منك الحديث بعد قليل يا سيادة المستشار . أكمل حديثك يا مستر جونز ؟ !

جونز : أبى ليكسينجتون - رحمه الله - كان يملك ورشة سيارات . غرس فى نفسى حُبّه لسباق السيارات وهوايتها . وعندما بلغت السابعة عشرة من عمرى ، اشتركت للمرة الأولى فى حياتى فى سباق للسيارات . منذ ذلك الوقت بدأت الاشتراك فى هذا النوع من المسابقات . وصل عددها بالضبط سبعا وثمانين مرة ؛ استطعت فيها أن أحرز - وحتى اليوم - المرتبة الأولى فى السباق ست عشرة مرة ، وعلى المرتبة الثانية إحدى وعشرين مرة كما حصلت على . .

القاضى (مقاطعا) : إن هذه التفاصيل لا تتصل اتصالاً وثيقاً بالقضية المطروحة !

جونز : (مستكملاً) وثلاث كؤوس ذهبية ياسيادة القاضى . (مؤكدا) ثلاث كؤوس ذهبية ، وكذلك حصلت على إكليل من . .

القاضى : (مقاطعاً) قلت سابقا إن هذا الأمر لا يدخل فى نطاق القضية !!

جونز : (مستكملا) إكليل من الفضة . . . و . . . . و . . . .

محامى المؤسسة : لقد بدأ عقله فى التشويش !

جونز : (مؤكدا) يقينا إنك أنت الذى تقوم بالتشويش علىّ . . ومقاطعتى !

محامى المؤسسة : أنا !! (فى خبث) بل إنك أنت الذى تحاول . . . . .

القاضى : (مقاطعا) هدوءا . . أرجو الهدوء فى القاعة - أيوجد محام يمثلك يا مستر جونز ؟

جونز : كلا . إننى أدافع عن نفسى بنفسى . قضيتى واضحة للعيان كالشمس .

القاضى : أتدرك مدى خطورة الاتهامات التى توجهها إليك مؤسسة (C. C.) ؟ !

جونز : أدرك يا سيدى القاضى !. ولكننى ضحية تحركات إجرامية لحيتان ثرية !

القاضى : فليعرض السيد المستشار « جنكيز » على المحكمة وثيقة الدعوى .

محامى المؤسسة : بالطبع يا سيادة القاضى . منذ عامين مضيا ، كان المدعى عليه قد أصيب إثر حادث فى أثناء سباق للسيارات بشيكاجو ، وفقد نتيجة لذلك قدمه . اتصل آنذاك بمؤسستنا . والمعروف أن مؤسستنا (C. C.)تنتج أطرافا وأعضاء جسدية صناعية من الأيدى ، والأرجل ، والكلى ، والقلوب وأجزاء جسدية أخرى للجسم البشرى . اشترى المدعى عليه بالتقسيط قدماً يسرى صناعية ، ودفع القسط الأول عند توقيعه اتفاقية البيع . وبعد أربعة أشهر اتصل بمؤسستنا ثانيا طالبا شراء يدين ، وقفصاً صدرياً ، ومؤخرة عنق .

جونز : هذا كذب وافتراء !! إن مؤخرة العنق كنت فى الربيع قد اشتريتها بعد نهاية سباق السيارات فى الجبال .

القاضى : أرجو عدم المقاطعة !

محامى المؤسسة : (مستكملا) بعد هذه الصفقة وصلت ديون المدعى عليه المطلوب دفعها للمؤسسة إلى ٢٩٦٧ دولار . وبعد مرور خمسة أشهر تالية جاء إلى المؤسسة أخو المدعى عليه الذى قام بتمثيله ، حيث كان المدعى عليه فى ذلك الوقت بمستشفى (مونت روزا) الواقعة فى إحدى ضواحى نيويورك ؛ وبناء على توقيع الصفقة الجديدة منحته المؤسسة ، بعد دفع مبلغ مقدماً ، أطرافا صناعية عديدة مذكورة بالتفصيل فى القائمة الملحقة ضمن وثائق القضية المعروضة . ومن بينها - على سبيل المثال - نصف مخ صناعى الكترونى ماركة جينياك بسعر ٢٦٥٠٠ دولار . وأنبه هيئة المحكمة الموقرة إلى أن المدعى عليه قد حجز فى مؤسستنا موديل جينياك « لوكس » ، وهو يحتوى على مصباح معدنى ؛ مع جهاز أحلام بالألوان الطبيعية ؛ هذا عدا مرشح المشكلات المؤسفة ؛ وجهاز كاتم المخاوف . لقد تجاوزت التكاليف حدود إمكاناته المادية .

جونز : (مقاطعاً) كنتم تفضلون - بالتأكيد - أن أستخدم جهاز « مخ » عديم القيمة من تلك الأجهزة التى تصدرونها بلاتوقف من أجل حاجة السوق ؛ وليس جهاز « لوكس » كالذى طلبته !

القاضى : أرجو عدم المقاطعة !

محامى المؤسسة : أما فيما يتعلق بما قام به المدعى عليه بوعى كامل ، فهو رغبته الدفينة فى عدم دفع أثمان الأطراف الصناعية التى اشتراها من المؤسسة ، وتشهد بذلك الحقيقة القائلة بأنه لم يعقد صفقة عادية لشراء يد صناعية فقط ، بل شراء هذه اليد فضلا عن ساعة سويسرية ماركة « شافهوزن » - ثمانية عشر حجرا - وعندما وصلت ديون المدعى عليه إلى مبلغ ٢٩٨٦٨ دولار ، أرسلنا رسميا إلى المحكمة لرفع قضية عليه ، حتى يعيد إلى المؤسسة جميع الأطراف الصناعية ، غير أن المحكمة قررت

عدم الموافقة على اتهامنا المدعى عليه ، مبررة ذلك بأن حرمانه من أطرافه الصناعية لن يسمح له باستمرار وجوده حيا ، وقد حدث - فى الوقت نفسه - أن النصف الأول من مخ مستر « جونز السابق » قد بقى له ، بينما منحناه نحن النصف الآخر من مخه !

جونز : ما الذى تعنيه بتعبيرك « جونز السابق » ؟ ! إنك مصاب بمرض مؤسستكم الشائع : الإهانة !! إنكم متعودون فقط على الإهانة .. أنت أيها المحامى التافه !

القاضى : (مهددا) مستر جونز الزم الهدوء .. وإلا سأضطر إلى إخراجك من قاعة المحكمة وعقابك ماليا !

جونز : إنه هو الذى أهاننى !

محامى المؤسسة : فى هذه الحالة فإنه مدين للمؤسسة (C.C.) باعتباره كائنا متكوناً من الأطراف الصناعية من القدم حتى الرأس بفضل مؤسستنا الموقرة ، التى منحته كل شىء دون توقف أوحجب ، منفذة كل ما كان يطلبه ، بينما كان المدعى عليه يقوم ذات اليمين وذات اليسار بتشويه الدعاية لصناعاتنا التى تنتجها مؤسستنا ، شاكيا من قلة كفاءتها ، ومع ذلك - وبالرغم من كل ما حدث منه - فإن هذا لم يقف حائلاً دون تعاوننا معه ، حيث ظهر لنا - فيما بعد - وبالتحديد بعد مرور ثلاثة أشهر أخرى أن النصف الدائرى القديم لمخه قد أصابه الخلل ، ومسه السوء فى أثناء تعامله مع الأجزاء الصناعية الأخرى فى جسده ومن ثم فإن مؤسستنا قد أفسحت صدرها ثانية لرغبات المدعى عليه ، ووافقت على أن تقوم بعملية جراحية صناعية جديدة له ، وهذا يعنى أن عليه أن يغير القسم القديم للجزء الذى يملكه من المخ ونقوم - نحن - بإبداله بجهاز ثان هو صنو وتوأم صناعى فى ذات الوقت للقسم الأول ماركة « جينياك » . وبناء على ما تقدم وبعد شراء المطلوب من الماركة المذكورة آنفا ، فإن الديون - التى كان على المدعى عليه دفعها وفقا لوثيقة ضمان الدفع - وصلت إلى ٢٦٩٥٠ دولار ؛ دفعَ منها حتى اليوم ٢٣٢ دولار و ١٨ سنتا .. وأمام .. هذه .. الحالة (يتلعثم) أرجو .. يا سيادة القاضى .. أر .. جو .. أن .. المدعى عليه يقوم بإقامة العراقيل فى أثناء .. أثناء مرافعتى ، فيصدر نوعا من الصفير فى أذنى والثأثأة .. على .. على لسانى .. لعدم السماح لى بالاستمرار فى الدفاع يا سيادة القاضى .. أرجو أن ينبه عليه بعدم مقاطعتى ..

القاضى : (فى غضب) مستر جونز ؟ !

جونز : إنه ليس أنا .. إنه « جينياك » الموجود فى رأسى . يحدث هذا دائما عندما أفكر بشكل مكثف أحيانا .. سيدى القاضى أعلنّ أن أجيب على اتهامات مؤسسة (C.C.) ؟ . إننى أطالب يا سيدى بعقاب رئيس هذه المؤسسة إثر الخسارة التى ابتليت بها !

المحامى : فى هذه الحالة إن علىّ المؤسسة أن تعود إلى هيئة المحكمة الموقرة بطلب ؛ وهو أن تحكم لها بحقها الكامل لاستعادة ممتلكاتها وامتلاك منتجاتها الموجودة هنا فى قاعة المحكمة ماثلة أمامكم فى شخص يدعى أنه مستر جونز ، بعد أن اغتصب عن غير وجه حق الأطراف الصناعية واعتبرها ملكية خاصة به !!

جونز : ما هذه الوضاعة ؟ ! فأين جونز الإنسان -

إذن ـ من وجهة نظرك إذا كان غير متواجد هنا فى شخص ؟

المحامى : لا يوجد فى هذه القاعه أىُ جونـز ، لأن البقية الباقية من الحياة الـدنيويـة ، لهذا المتسابق المعروف ، تتـواجد متنـاثرة فى مختلف الطرق بأمريكا . ولهذا فإنه إذا كان الحكم سيكون لصالحنا ، فلن يدفـع أى طرف تعويضا ، لأن مؤسستنا ستطالب فقط ـ قـانونيـا ـ باستعـادة حقوقهـا التى أخـذت عن غير وجـه حق ، بداية من الغطاء « النايلون » حتى آخر صامولة !!

جونز : وكيف يكـون ذلـك ؟ إنهم يـريـدون يـا سيـدى القـاضى أن « يفسخـون » ويفصلون جزءا جزءا ، وقطعة قطعة !!!

رئيس المؤسسة : (مؤكدا) لا يهمك أمر ما الذى سفعله بممتلكاتنا .

القاضى : أرجو من السيد رئيس المؤسسة مراعاة الهـدوء وأشكـرك عـلى استيضـاحـك . (موجها حديثه إلى جونز) وأنت يامستر جونز ماذا تريد أن تقول ؟!

محامى المؤسسة : سيدى القاضى ، أريد أن ألفت النظر ـ لطفا ـ إلى أن المدعى عليه ليس « مدعيا عليه » ، وإنما هو فقط مجرد مـادة لشىء يعلن أنه يملك نفسه . ومع ذلك فالواقع يـقـول : إنـه لا يـعـيـش . . لـيس حيا . . ! . .

جونز : (يقترب من المحامى بخطوات عصبية مهددة) اقترب منى من فضلك وحينئذ ستتأكد من أننى حى أم غير حى ؟ !

القاضى : (بحزم) قف مكانـك مستر جـونـز . (ضجيج فى القاعة) الزموا الهدوء عـلى الفـور . . (بعد فتـرة صمت) إن هـذا الحادث فى الواقع غريب غير عادى . . (مـوجها حـديثه لمحامى المؤسسة) إن قضيـة حياة المدعى عليه من عـدمهـا ـ يـا سيادة المستشـار ـ لن أقوم بـدراستهـا حاليا حتى إلقاء الحكم النهائى ، حيث إن عمل غير المعتاد فى هذه الدعوى يستلزم التحقيق فى حيثيات التهمة وأدلتها وليس فى ثبوت حياة فرد من تلاشيها . (موجها حـديثـه إلى جـونـز) إننى أسمـح لـك بالحديث يا مستر جونز !

جونز : سيـدى القاضى ـ وأنتم أيهـا المـواطنـون الأجلاء الذين جئتم خصيصاً من أجل أن تكونوا شاهدين على جهد شرير تقوم به مؤسسة ضخمة بهدف تدمير حرية الفكر الفردى .

القاضى : رجـاء أن تـوجـه حـديثـك نحـو هيئـة المحكمـة . إنـك لست فى اجتـمـاع شعبى !!

جونز : عفوا يا سيدى القاضى . فالقضية برمتها تبدو على هـذا النحو : لقـد اشتريت فى الحقيقـة من مؤسسـة (C. C.) بعض أطراف صناعية .

رئيس المؤسسة : (مقـاطعـاً) : بعض أطـراف ؟ مـاذا تقول ؟ !

جونز : أرجو من هيئة المحكمة أن تقوم بـإيقاف هـذا الشخص عند حـده . نعم لقـد حصلت على هذه الأطراف . ليس هاما كذلك كيف تبـدو هذه الأطـراف ؟ ! ، وليس هاما أيضـا أنى أتحرك أو أجلس أو آكل أو أنام ، ولكن المهم والمرهق فى آن واحـد هـو أن رأسى تئن دائـمـا ، حتى اضطررت إلى الذهاب لأعيش فى غرفـة منفـصلة ، لأننـى كنـت أوقظ أختى فى الليـل . إننى بـواسـطة هـذه الآلات « جينياك » الممدوحة التى كانت معمولة خصيصـاً من تـلك الآلات الحـاسبـة العسكـريـة ، أصبت بمـرض « العدِّ » والحساب المزعج ، فأجبرت على القيام

بعمليات حسابيه:لعدد الأسوار والقطط والأعمدة والبشر فى الشوارع كلما كنت أسير فيها ، ويعلم الرب ما الأشياء التى كنت أحسبها فى رأسى ، ومع ذلك فلن أتكلم كثيرا عن هذا الأمر . على أية حال كانت لدى رغبة صادقة فى أن أدفع كل التكاليف المالية اللازمة عن هذه الأطراف ، ولكن للحصول علىّ هذا المال ، كان ينبغى على أن أفوز فى سباق السيارات ، وقد أصابنى سوء الحظ آنذاك ، ووقعت فى حالة تشاؤمية أصابتنى بالإحباط والضيق ، مما أفقدنى رأسى و . . .

محامى المؤسسة : (مقاطعاً) إن المدعى عليه يعترف بنفسه أمامكم ياسيادة القاضى بفقدان رأسه ! أرجو من هيئة المحكمة الموقرة أن تلتفت إلى هذا الأمر .

جونز : لا تقاطعنى . لم أقل هذا بالمعنى الذى تقصده . لقد فقدت رأسى ، بدأت أهتم « بالبورصة » وأن أجرب حظى ، خسرت ، واضطررت أن أستدين . وقبل ذلك شعرت بقرف . وبألم شديد فى ساقى اليسرى ، وأصابت عينىّ اهتزازات مترددة ، كانت أحلامى تتمركز فى ماكينات الخياطة والنسيج - لا أعرف لماذا ؟ ! - أحببت الآلات ! زرت المحللين النفسانيين لعلاجى ومداواتى من مرضى ، اكتشفوا أن لدى « عقدة أوديب » حيث إن أمى كانت تخيط حاجياتها على الماكينة عندما كنت ما أزال طفلا . . . . شعرت آنذاك بالضعف ، كنت أتحرك بصعوبة بالغة ، بدأت المؤسسة ترغمنى على زيارة المحاكم . كتبت الصحف حول ذلك ، والمحصلة النهائية لهذه الاتهامات المزيفة أن قامت دائرة المنهجيين رقم (١) - وأنا عضو فيها - بإغلاق أبواب الكنائس أمامى !!!

محامى المؤسسة : هل السيد يشعر بالحزن من جراء ذلك الأمر ؟ أتؤمن بالحياة الأخرى بعد الموت فى القبور ؟!

جونز : أومن بذلك !! وبماذا يعنيك الأمر ؟ !

محامى المؤسسة : يعنينى الأمر ، لأن السيد هارى جونز حاليا يعيش حياة ما بعد القبور . وأنت مجرد مغتصب عادى !!

جونز : انتبه إلى كلماتك . . انتبه إلى ما تقول ؟!

القاضى : أرجو من الطرفين مراعاة الهدوء !

جونز : (مكملا) سيدى القاضى عندما وجدت نفسى فى هذه الظروف الصعبة ، قامت المؤسسة بأتهامى . وعندما قدمت ادعاءاتها الكاذبة ضدى ورفضتها المحكمة ، جاء شخص إلى يدعى « جواس » (Goas) أرسلته المؤسسة نيابة عنها . لم أعرف وقتها أن « جواس » هذا الذى قدم نفسه لى باعتباره ميكانيكياً كهربائياً ، رجل شرير مثلهم ، فقد أخبرنى بأن جميع متاعبى التى أشعر بها ، أى تلك الآلام القاسية التى مررت بها ، ذلك البريق الغريب فى عينى ، له نصيحة واحدة فقط ؛ وهى أن أعطى كل ما أملكه للترميم والتحديث . فى حالتى الصحية السيئة هذه ، وجدت نفسى آنذاك أنقاد إليه ، أننى لم أستطع التفكير فى أى شىء آخر ولا حتى مسابقات السيارات ؛ ماذا كان يمكن لى أن أفعله إذن ؟ ! وافقت على ذلك يا سيدى القاضى ، وقام (جواس) بتوصيل فى اليوم الثانى لقسم « المونتاج » بمؤسسة (C. C.) !

القاضى : أيعنى هذا أنهم قد فصلوا عنك أشياء من نفسك . . وأخذوها منك ؟ !

جونز : (مؤكدا) نعم !

القاضي : (يشير إلى رأس جونز) وفي هذا المكان وضعوا بدلا عنه شيئا آخر ؟ !

جونز : (مؤكدا) أجل ! لكنني لم أفهم ذلك . لم أفهم لماذا قاموا بفعل ذلك برغبة جارفة ، وفي ظروف ملائمة مريحة ، ليمكن لي الدفع لأجل طويل . ولكنني الآن قد عرفت السبب ! إنهم كانوا يريدون يا سيدي القاضي أن أتخلص من نصف مخي الآدمي القديم ! وحيث إن المحكمة السابقة قد رفضت دعواهم ، وبناء على ما تقدم ، فإن هذا الجزء المسكين من رأسي المتعب القديم لم يستطع أن يكون مجرد نبت مستقل في حالة ما إذا كانوا قد أخذوا مني البقية الباقية منه . ولذلك فإن المحكمة لم تقبل دعواهم . فأرادوا استغلال سذاجتي وضعف قواي العقلية إثر الحادث التي تعرضت له ، أرسلوا لي هذا الشخص الذي يدعى « جواس » لأ وافق بنفسي وبوعي على التخلص من هذا الجزء القديم من مخي ، فأقع بهذه الطريقة أحبولة تحقيق خططهم الشيطانية . لكن هذا الجنون ـ لحظي السعيد ـ قصير اليدين ! إنني أطالب ـ رجاء ـ يا سيدي القاضي أن توضح لي جدوى الحديث مع أولئك ؟ يدعون بأن لهم الحق في الاستحواذ على شخصي . من أعطاهم هذا الحق ؟ فلنفترض أن شخصاً قد اشترى من مخزن من المخازن سلعا غذائية على « الحساب » دقيقاً وسكرا ولحما وهكذا . وبعد مرور فترة من الزمن قام صاحب المحل برفع دعوى للمحكمة يطلب فيها منحه إمكانية الاستحواذ على المستدين الذي كان يشتري هذه السلع على « الحساب » ولأن من المعروف طبيا أن التغيرات التي تطرأ على المادة التي هي من أصل « جسدي » ، يمكن استبدالها ببدائل غذائية . وعلى هذا الأساس فإن المستدين بعد عدة شهور يتكون رأسه وكبده ويداه وساقاه وغيرها من أعضاء جسده من الدهن وكرات الدم البيضاء والبيض والكربوهيدرات المكونة من السكر والنشا التي باعها صاحب المحل للمستدين ، فهل توجد هيئة قضائية في العالم تستجيب إلى مطالب صاحب المحل هذا ؟ ! أنعيش في العصور الوسطى ؟ ! إنني أعرض موقفا قياسيا ! إنني رجل أحترف سباق السيارات . . أدعى هاري جونز ولست آلة !!

رئيس المؤسسة : هذا ليس صحيحا ! إنك مجرد آلة !

جونز : أصدق ما تقول ؟ ! إذا كان الأمر ـ كما تدعي ـ فقل لي إذن من تتهمه المؤسسة ؟ على أي عنوان أرسل استدعاء المحكمة ؟ ! على عنوان آلة ما ؟ أم على عنواني ؛ أي عنوان مستر جونز ؟ ! . . سيدي القاضي أيمكن لكم أن توضحوا لي هذه المسألة ؟ !

القاضي : في الواقع إن الاستدعاء قد أرسل على عنوان: هاري جونز، نيويورك شارع ٤٤ .

جونز : أتسمع هذا جيدا ياسيد رئيس مؤسسة (C. C.) ؟ فلتسمح لي سيدي القاضي أن أسأل سؤالاً آخر ، فيما يخص الإجراءات المتبعة في المحاكم : أيمكن للقانون في الولايات المتحدة الأمريكية القيام برفع دعوى ضد آلة ؟ ! أيمكن ـ على سبيل المثال ـ أن يطالب بحضور هذه الآلة إلى قاعة المحكمة ، لإلقاء التهم عليها ؟ !

القاضي : (تتقطع كلماته) في الواقع . . إنه . . كلا لا يمكن ذلك . . فالقانون لم يضع في

بنوده وفقراته شيئا من هذا القبيل !

جونز : معنى هذا أن القضية واضحة تماما : إما أن أكون « آلة » ، ويعنى هذا أنه لا يمكن الاستمرار فى بحث هذه القضية - أو أننى لست « آلة » ، بل إننى « إنسان » ، ومعنى ذلك فإننى لا أجد مبررا قانونيا لقيام مؤسسة ما بقيام دعوى على ؟ ! وبناء على هذا فإننى أرفض أن أكون « عبدا » لهذه المؤسسة ! . أيريد السيد رئيس المؤسسة (C. C.)أن يصبح مالكا ومستحوذا على « عبيد » ؟ !

محامى المؤسسة : (فى ضيق) يالها من ثقة بالنفس . ومع ذلك فإن أجهزتنا « جينياك » عظيمة للغاية . أليس كذلك ؟

جونز : ومع ذلك فإنك لا تملكنى ! سيدى القاضى ، فيما يتعلق بأساليب الضغط التى تمارسها المؤسسة ، فإننى أريد أن أطرح أمامكم حقيقة واقعة ، وهى أنه عندما كنت مريضا ، كنت مرتبطا ارتباطا شكليا بهذه المؤسسة ، تركت المستشفى وذهبت للمصيف - عند شاطىء البحر - ليمكن لى أن أتنفس هواء نقيا ، فتأكدت من أن عددا هائلاً من البشر كانوا يتبعوننى كظلى . ووضح لى فيما بعد أنهم قد طبعوا فوق ظهرى : (Made in C. C.) ، وهكذا اضطررت على مسئوليتى أن أخلع هذه العبارة الملصقة على ظهرى . وحاليا فإنهم يقومون بمتابعتى ورقابتى ، بالطبع فالإنسان الفقير معرض دائما لغضب الأثرياء . دائما ما كانت أمى وأبى الأحباء يقولون لى ذلك .

رئيس المؤسسة : إن أمك وأباك هما مؤسسة (C. C.) .

القاضى : أرجو عدم المقاطعة . هل انتهى السيد جونز من مرافعته ؟

جونز : ليس بعد . أريد أن أؤكد أن المؤسسة ينبغى أن تقوم بالإنفاق علىّ من جراء مافعلته إزائى . فليس عندى الآن مورد للإنفاق . فنقابة نادى السيارات لم تعترف باشتراكى فى سباق السيارات ، الذى أقيم منذ شهر . وقد أعلنوا رسميا بأنه قد وجهت سيارق « آلات أوتوماتيكية » ! من الذى قام بفعل ذلك ؟ بالطبع هم !! إن مؤسسة C. C. هى التى أرسلت إلى نادى السيارات إشاعة حقيرة بهذا المعنى . وبذلك قطعوا رزقى ومورد دخلى . إذن فلينفقوا على !! وليكفونى قطع الغيار التى يحتاجها جسدى . ماذنبى فى هذا يا سيدى القاضى ؟ أيكون ذنبى أننى دائما أحترق داخليا ؟! وليس هذا فقط مدعاة للدهشة والاستغراب ؛ فإن موظفى المؤسسة ، وخاصة أصحابها ، يقومون بإهانتى وتحقيرى . إن رئيس المؤسسة يقترح على حل القضية بطريقة ودية ، وأراد موافقتى على أن أكون موديلا للدعاية ، فأقف ثمانى ساعات فى قاعة معرض المؤسسة . وعندما قلت له بأن هذا عمل لا يليق ببطل سباق ، وأن عليه أن يتركنى وشأنى ، أجابنى بأنه مصر على موقفه ، فقد كلفته عملياتى ٥٦ ألف دولار . وأمام هذا - وفى مواجهة هذا النوع من الإهانات - سوف أقوم برفع دعاوى فى المحكمة ضد المؤسسة . وأرجو الآن من هيئة المحكمة الموقرة أن تصغى إلى أخى الذى حضر إلى هنا خصيصا ، حيث إنه يعرف معرفة تامة تفاصيل القضية !

محامى المؤسسة : سيادة القاضى أحتج ضد وجود أخ المدعى عليه كشاهد !

القاضى : أهذا بسبب الروابط الأسرية التى تربطهما ؟ !

المحامى : نعم ولا ! . فالأمر أن أخا المدعى عليه قد مات فى حادثة طيران فى الأسبوع الماضى .

القاضى : وبالطبع ليس بمقدوره المثول أمام المحكمة !

جونز : يمكننى - فإننى هنا يا سيدى القاضى !

المحامى : بالطبع يمكنه . فالكارثة سببت له مأساة ، فقد مات فى الكارثة ، وبناء على طلب زوجته ، قامت المؤسسة بصنع أخ المدعى عليه من جديد !!

القاضى : أخ جديد ؟ ماذا تقول ؟

المحامى : نعم أخ جديد . وفى الوقت ذاته يصبح زوج السيدة التى ترملت بعد موته !

القاضى : هكذا الأمر إذن ؟ !

جونز : وماذا يعنى هذا ؟ لماذا لا يريدون لأخى أن يدلى بشهادته ؟ لقد دفعت زوجة أخى تكاليف ذلك بالكامل للمؤسسة !

القاضى : أرجو الهدوء . (يتلى الحكم) بناء على أهمية القضية ، المطروحه وتحليل المحكمة للظروف التى أحاطت بها ، أطالب بتأجيل القضية لسماع الشهود الجدد فى القضية - رفعت الجلسة !!

****

يصبح « ليم » فى هذه المسرحية شاهد عيان على عصرنا ، يستخدم كل الأدوات والوسائل الفنية من أجل الوصول إلى الحقيقة المجردة حول أنفسنا داخل عالم زاخر بالمتناقضات والرؤى المخيفة التى تسير بنا نحو النهاية .

إن أعمال « ليم » تقدم للقارىء - وهذا نادرا ما يحدث عند أى كاتب آخر من نوعه - أفكارا وأشكالاً غنية بمضامينها فى زمن قضى فيه على « الواقعية الصغيرة » لتحل محلها نفسيات إبداعية تتميز بالطزاجة والطرافة ، وبأنها غير عادية ، تتصف بوجودها الآخر فى زمننا المعاصر لتستكمل الواقع اليومى خيالات وتصورات خصبة مبدعة . لكن هذا ينبع من موقف الكاتب المبدع الحر فى إبداعاته دون قيود ، حيث يترك لخياله المبدع شجاعة التعبير اللانهائى .

وعندما نشعر بالتعود على أسلوب كاتبنا فى كتابته ، على ما هو واقعى وغير واقعى ، عندما لا نشعر بصدمة الروح الفانتازية التى تشع بها كتابات « ليم » ، نكتشف - عندئذ - أن أعماله الروائية ومسرحياته حول المستقبل ، تلمس بوضوح جوهر أزماتنا البشرية ، وأن قضايا شخوصه وأبطاله لواضحة « تماما » أمام أعيننا ، نتيجة لمواقفها الجديدة والمبتكرة ، وأن القضايا التى يعرضها لنا ، وطرق تعرف الإنسان وحضارته التى أبدعها ، وتعرف إمكانات الحوار مع البشر وثقافاتهم ، تعرف العلم والتقنية ، تعرف ما يربط كل ذلك بالأمل والشقاء ، عند ئذ نكتشف أن كتابة كهذه ، ليست فقط مجرد إعادة إبداع لعالمنا ، بل إعادة التفكير فيه ، وفى موقفنا تجاهه ، إن إبداعا - بهذا المفهوم - هو فكر يتسم بالدقة والطرافة ، حيث يخلق الخيال ما هو فى حاجة إليه الكاتب فقط لتصوير أفكاره التى يتبناها وتحديد أفكاره وتجريدها فى آن ؛ وأنه لا يتسابق أحد مع وجهات نظره ليفرضها على قارئه ، بل يخدمها ليخلق حوارا معه .

بهذا المعنى تصبح أعمال ستانيسواف ليم (Stanislaw lem) مادة للحوار ، موقفا ، سعيا لإسعاد قارئها ، بل حث لايقاظه من اقتراب الكارثة .. قبل وقوعها !!!

الهوامش :

(١) ستانيسواف ليم : فى كتابه (Wejscie na Orbite) « اختراق الفلك » - فصل بعنوان Science Fiction . صفحة ١٤٠ .
(٢) انظر : Str. 15 Esseje Szkice: Andzej STOFF أنجى ستوف « اسكتشات نثرية » ، دار النشر العلمية ، وارسو ، ١٩٨٨ .

(ميرامار) و (النكتة) :
خواطر*

سيزا قاسم

عندما قرأت رواية (النكتة)[1] لميلان كونديرا قفزت (ميرامار) محفوظ إلى الذهن . لفت نظرى التشابه ، أو قل التماثل ، فى البنية القصصية وتأكيد المستوى الإيديولوجى فيهما ؛ بل تماثل تعدد الأصوات الذى روينا به . وازداد إحساسى بالتوازى المدهش بينهما عندما اكتشفت أن كلتيهما قد صدرت قبل بضعة شهور من وقوع أحداث جسام وغزو خارجى تعرضت له كل من مصر وتشيكوسلوفاكيا[2] . وقد هزت هذه الأحداث كيان الأمتين ، وسيطر الإحساس بالفشل والهوان على الشعبين ، وخيم على المجتمعين ظلام ويأس ظلا يواكبان المسيرة الوطنية لسنوات طويلة ، فقد أصبح التاريخان ١٩٦٧ و١٩٦٨ من المعالم الملتهبة التى فصلت بين « القبل » و« البعد » .

ورغم ما قد يتبادر إلى الذهن من أن هذا الشكل (متعدد الأصوات) هو شكل منتشر ، إلا أن الباحث فى تاريخ الرواية يدهش لندرته . فعندما فتشت فى ببليوجرافيا محفوظ وجدته لم يتكرر بعد (ميرامار) إلا فى رواية (يوم قتل الزعيم) (١٩٨٥) ، وهى الرواية التى تدور حول الحدث التاريخى الثانى الذى هز كيان الأمة المصرية : اغتيال أنور السادات . ولما كانت رواية كونديرا (النكتة) تشاركها الشكل والأهمية التاريخية ، فقد برز السؤال : لماذا هذا الشكل بالذات ؟ .

لقد قرأنا جميعا (ميرامار) عند صدورها قبل النكسة ، ثم أعدنا قراءتها قراءة مختلفة بعد وقوع النكسة ؛ فهل نقرأها القراءة نفسها اليوم بعد الانتفاضة الفلسطينية فى الأرض المحتلة ؟ هذا الإعصار الذى هدم المسلّمات وقام به من لا ذاكرة لهم ؟ الأطفال الصغار ، الذين فاجأوا العالم بمبادرة لم يؤهلوا لها . و« الانتفاضة » التى تعيشها أوروبا الشرقية ، التى هدمت هى الأخرى كثيرا من المعطيات التى كانت تحكم مسار الحضارة المعاصرة ؟ هل لا تختلف قراءتنا اليوم ، بعد كل من الانتفاضة وثورة أوروبا الشرقيّة ، لكل من (ميرامار) محفوظ و (النكتة) لكونديرا ؟ كتب صبرى حافظ وفاطمة موسى عن (ميرامار) قبل وقوع النكسة ، ثم كتبت عنها لطيفة الزيات بعد وقوعها . واليوم ونحن نعيد قراءتها ، هى و (النكتة) ؛ بعد أن استعدنا ثقتنا فى أن جذوة التحرر لا تخمد أبدا ، ولو

* قدمت هذه الدراسة لحلقة نجيب محفوظ التى عقدت فى كلية آداب جامعة القاهرة فى ١٨ مارس ١٩٩٠ .

انزوت داخل بواطن النفوس وكفنها الخوف والوهن . وبعد أن رأينا كلتا الانتفاضتين وقد قام بهما من تحركهم دوافع تأتى إليهم من أعماق ماض لم يعرفوه ،وتستثيرهم قيم كنا نتصور أنها خمدت وطواها النسيان . ونحن نرى اليوم ، فى أوروبا الشرقية ، قبورا تفتح لتخرج منها رفات من ماتوا منكرين مجرمين ليرد لهم اعتبارهم ، ويعاد دفنهم فى مقابر الشهداء !! ونحن نرى أمواجا متلاطمة تعصف بالماضى وبالتاريخ ، حقائق زيفت وشوهت يعاد بعثها ، أسماء كانت كالعورة لا يجوز ذكرها ، أصبحت اليوم موضع الإجلال والتكريم !! فهل يحق لنا أن نفقد الأمل فى رؤية الشىء نفسه فى عالمنا العربى ؟

وإذا أردت أن أضع النصوص التى أمامى تحت أضواء القضايا المطروحة اليوم ، أرى ثلاثة محاور أساسية هى : محور التعدد فى مقابل التوحد ؛ بنية الذات المنتجة للخطاب ، طبيعة هذا الخطاب ، ملابسات إنتاجه وعلاقتها بالآخر وبنفسها ؛ وأخيرا دور الذاكرة والمساحة النصية المتاحة لهذه الذاكرة .

لماذا اختار محفوظ وكونديرا الشكل متعدد الأصوات ؟

أجاب بعض النقاد قبلى عن هذا السؤال ، وأشير هنا - على سبيل المثال لا الحصر - إلى مقالين كتبا قبل النكسة[٣] كان الغرض منهما تعريف القارىء بالرواية ، ولذلك أفاض الكاتبان فى تلخيص الرواية وتقديم الشخصيات وجاء التحليل مبتسرا . يقول صبرى حافظ :

« لماذا كتب نجيب محفوظ روايته تلك فى صورة رباعية ؟ . . . هذا الأسلوب الروائى الجديد ليس إلا أحد وجوه الموضوع الجديد الذى تعالجه الرواية . . لأن هذا الأسلوب لا يحكى الأحداث فحسب ، ولكنه يؤكد لنا انفصال الشخصيات الأربع عن بعضها بشكل واضح ودوران كل منها فى فلكها الخاص بشكل واضح » .

ومعنى ذلك أن صبرى حافظ يؤكد ، فى هذه القراءة للشكل ، فعل الانعزال الذى تعيش فيه كل شخصية من شخصيات الرواية . وهذا صحيح . ولا شك أن للشكل الرباعى هذا البعد ، من بين ما له من أبعاد : أى أن الشخصية سجينة داخل ذاتها ، لاتتصل بالآخر ولا يتداخل عالمها فى عالم الشخصيات الأخرى ولكن لماذا ؟ .

أما فاطمة موسى فتقول :

« اختار نجيب محفوظ أن يسرد القصة بطريقة الرباعية . . إذ يرويها أربع من الشخصيات . . . وكل منهم يتحدث بصوته ومن وجهة نظره هو » . .

أى تأخذ فاطمة موسى هذا الاختيار قضية مسلمة وتستنتج منها أن التوجه ، فى بنية المنظور فى الرواية ، نحو « المنظور الداخلى الذاتى » ، وهذا بكل تأكيد صحيح أيضا . ولكن ما الدلالة الإبستمولوجية لهذا التوجه ، وما هى الأبعاد الأخرى التى ينطوى عليها هذا الشكل ؟ .

كتب هذان المقالان قبل النكسة . وبالطبع لم يتعرض كلا الناقدين إلى المغزى الاجتماعى أو السياسى الكامن وراء هذا الشكل . ولم يكن فى مقدورهما التعرض لهذا المغزى ، برغم أن صبرى حافظ لمس بعض جوانب هذا البعد حين عنون مقاله « تراجيديا السقوط والضياع » .

وكتبت لطيفة الزيات دراستها بعد النكسة بثلاث سنوات ، ولم تتعرض لهذا البعد المتعدد الأصوات فى مقالها المعنون « الشكل الروائى عند نجيب محفوظ من اللص والكلاب إلى ميرامار »[٤] . وهذا لأنها كانت تتناول البنية العامة فى مجموعة من روايات محفوظ ودلالتها فى سياق أعماله ، فكانت تنظر إلى قطاع من الغابة فى إجماله ولم تتفحص الأشجار كلا على حدة . وهذه المقالة من الدراسات المحببة ، لما تنطوى عليه من عمق فى التحليل واتساع فى الرؤية ، برغم اختلافى معها فيما توصلت إليه من نتائج . وترى لطيفة الزيات أن روايات محفوظ فى هذه المرحلة تؤدى إلى المصالحة بين التناقضات أكثر مما تؤدى إلى تعميقها . كيف يكون هذا فى الشكل متعدد الأصوات فى رواية مثل (ميرامار) ؟ .

ونعود فنسأل : لماذا اختار محفوظ وكونديرا الشكل متعدد الأصوات فى هاتين الروايتين ؟ وما أهميته ؟ .

تختلف البنية متعددة الأصوات فى كل من (ميرامار) و (النكتة) عن الروايات التقليدية ، التى عرفت بمصطلح الروايات البوليفونية (مثل روايات دستويفسكى) ، بأنها تعتمد أساسا على التزامن . أى أن النص الروائى فى تعدده بين مختلف الأصوات لا ينتقل من نقطة فى الزمن تمثل البداية ويوصلنا إلى نقطة تالية تمثل زمنا تالياً ؛ ولكننا نظل نتقدم ، ثم نعود ثانية إلى الوراء لنبدأ من عند نقطة البداية الزمنية الأولى نفسها . وهذا التزامن هو الشرط الأساسى الذى يفترضه كونديرا لقيام التعدد ، أو البوليفونية كما يسميها ، مقتفيا فى ذلك مصطلح باختين ؛ غير أنه ينطلق هنا من مفهوم البوليفونية فى الموسيقى : أى أن الآلات - أو الأصوات - الأربع ، لابد أن تعزف معا فى اللحظة نفسها لكى تتحقق البوليفونية . والتزامن فى البناء اللغوى يختلف عنه فى التأليف الموسيقى حيث إنه يظل محكوما بتتابع كل من الكتابة والقراءة ، ولكن التزام هذا التزامن يظل فاعلا فى توليد دلالة النص ، فاللحظة الواحدة تكتسب كثافة مكانية إذ تصبح متعددة الأبعاد ، وتتراكم عليها الرؤى ، فكأننا نراها من زوايا مختلفة ، وفى أضواء مختلفة ، وبأحجام مختلفة . ولذلك نرى أن الحدود الزمانية للروايتين ضيقة للغاية : (ميرامار) : شهران ، و (النكتة) : ثلاثة أيام . وهذا الضيق الزمانى ينفى عنصر التغيير فى الرواية ؛ حيث لا تتيح الرقعة الزمانية مساحة كافية لكى تتغير الشخصيات وتتبدل من خلال الفعل وتطوره . وهذا التقلص الزمانى له دلالة مهمة فى رأيى حيث إن العصب الأساسى للروايتين ينطوى على عقدة بوليسية . والرواية البوليسية عامة لا تتعدى بضعة أيام تقترف فيها الجريمة ويعمل المخبر على اكتشاف القاتل . ثم إن الرواية البوليسية تعتمد أيضا على أن اختلاف الروايات المتعددة للحدث الواحد يمكن المخبر من استقراء الحقيقة من ثناياها . ويبدو لى أن محفوظ وكونديرا لجآ إلى التقليد الساخر للرواية البوليسية باستخدام الروايات المختلفة للحدث نفسه من منحى ساخر ؛ حيث تطرح (ميرامار) لغز مقتل سرحان البحيرى ، بينما تدور (النكتة) حول مهمة لودفيك السرية . ولا شك أن العقدة البوليسية ليست فى نهاية المطاف محور الروايتين ، ولكنها تعطينا مؤشرا لقراءتها . وهذا المؤشر هو وظيفة تعدد الأصوات فيها .

كيف تأتى بنية الشكل متعدد الأصوات فى روايتى محفوظ وكونديرا ؟ لقد قدم كلا الكاتبين المادة القصصية من خلال أربعة رواة ، فى صيغة ضمير المتكلم ، وفى شكل خطابى قريب من المونولوج الداخلى ، وأفرد الكاتبان مساحات نصية متفاوتة للشخصيات الأربع ، ونظما العلاقة بينها بطريقة مختلفة . فلننظر إلى البنية النصية لكل من الروايتين :

(ميرامار) :

عامر وجدى :	من ص ٧	إلى ٨٣	= ٦٦
حسنى علام :	من ص ٨٧	إلى ١٣٥	= ٤٨
منصور باهى :	من ص ١٣٩	إلى ٢٠٠	= ٦١
سرحان البحيرى :	من ص ٢٠٣	إلى ٢٦١	= ٥٨
عامر وجدى :	من ص ٢٦٤	إلى ٢٧٩	= ١٥

(النكتة) :

الجزء الأول : لودفيك	من ص ١٧	إلى ٣٠	= ١٣
الجزء الثانى : هيلينا	من ص ٣١	إلى ٤٦	= ١٥
الجزء الثالث : لودفيك	من ص ٤٧	إلى ١٨٠	= ١٣٣
الجزء الرابع : ياروسلاف	من ص ١٨١	إلى ٢٣٢	= ٥١
الجزء الخامس : لودفيك	من ص ٢٣٣	إلى ٢٩١	= ٥٨
الجزء السادس : كوستكا	من ص ٢٩٢	إلى ٣٣٦	= ٤٤
الجزء السابع: ١٩ فقرة	من ص ٣٣٧	إلى ٤٢٣	= ٨٦

تتتالى فيه أصوات لودفيك هيلينا وياروسلاف على النحو الآتى : الفقرات الزوجية على لسان لودفيك ، كما هو الحال فى أجزاء الرواية نفسها ، والفقرات الفردية على لسان هيلينا وياروسلاف (الفقرة الرابعة والرابعة عشرة والسادسة عشرة على لسان هيلينا والفقرات المتبقية على لسان ياروسلاف) .

أى أن محفوظ أفرد مساحات شبه متقاربة - باستثناء عامر وجدى - للشخصيات المختلفة .

أما كونديرا فقد أخضع تقسيمه للمساحة النصية لمتوالية هندسية صارمة . فإذا استغرق مونولوج هيلينا وحدة ، فكوستكا يمثل وحدتين ، وياروسلاف ثلاث وحدات ، ولودفيك اثنتى عشرة وحدة .

يتضح من ذلك اختلاف البنية العامة بين (ميرامار) و (النكتة) وكذلك الوزن النسبى للشخصيات .

تعتمد رواية محفوظ على البنية الإطار ، وتعطى بذلك الصدارة لشخصية عامر وجدى . والنقاد الذين رأوا أن الجزء الخامس مقحم كانوا متأثرين فى حكمهم بمقارنتهم رواية محفوظ برباعية داريل ، وكانوا يفرضون على (ميرامار) بنية خارجية . أما إذا نظرنا إليها من حيث إن خطاب عامر وجدى يحوى الخطابات الأخرى ، فهذا يساعدنا على تصنيف الشخصيات فى علاقاتها . وسنرى فيما بعد أن عامر وجدى بذاكرته الممتدة يمثل الذاكرة الجمعية التى تحوى باقى الذاكرات . ولكن ثم انفصاما بين الذاكرة الجمعية والذاكرة الفردية ، ولذا يعيش باقى الشخصيات وكأن لا ذكريات لهم . والبنية الإطار بنية شعبية مستوحاة من (ألف ليلة وليلة) ، تضعنا فى القلب من التراث الشعبى . هذا لا يعنى أنى أعد (ميرامار) من النصوص المستوحاة من التراث الشعبى ، ولكن لابد فى رأيى من قراءة هذه التفاصيل الشكلية للتوصل إلى جوهر النص .

أما (النكتة) ، فيتضح أنها تعتمد على البنية الحوارية بين لودفيك والشخصيات الأخرى . يتكلم لودفيك وترد عليه الشخصيات الأخرى تباعا . ويختلف حجم الحوار طبقا للمساحة النصية المفردة لكل شخصية . غير أن الحوار حوار مزيف ، حوار الصم ، حيث إن كل شخصية تكلم نفسها ولا تتوجه إلى الآخر ؛ فيفصل بين كل نص من نصوص الحوار مساحة بيضاء لا يجاوزها الآخر . ويؤكد ما نذهب إليه خلو (النكتة) من الحوار المباشر direct speech ، فكل المحادثات التى تقع داخل المونولوجات تقدم من خلال الأسلوب غير المباشر indirect speech ، أى أننا لا نسمع صوت المخاطب ، ولكن يتولى الراوى نقل كلام المخاطب على لسانه هو . والبنية فى (النكتة) تدل على المغزى العميق للرواية : فما يبدو فى الظاهر حوارا ليس بحوار فى الحقيقة . وهذا التعارض من المحركات الأساسية لنص محفوظ وكونديرا على السواء .

فهل التعدد الظاهر شيىء آخر يلبس ثوب التعدد ؟ .

أرى أن الشكل متعدد الأصوات يمكن أن يتوجه وجهتين مختلفتين ، بل قد تكونان فى بعض الأحيان متناقضتين . وعلى الرغم من أن هذا قد يبدو غريبا ، فإننا نراه فعلا من أفعال المفارقة ؛ حيث إن الكلمة ، أو الجملة أو الشكل الأدبى قد يعنى نقيضه فى ظل سياق يجعلنا نفسره تفسيرا مغايرا أو مناقضا لما وضع عليه ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر يأخذ الشىء دلالة مختلفة طبقا للمنظومة العامة التى يوضع فيها . فهذا الشكل المتعدد الأصوات قد يهدف إلى :

– محاصرة الحقيقة وكشفها من جوانب متعددة بحيث تكتمل الصورة فى النهاية . ويقوم هذا النوع من التعدد على التراكم . فكل صوت من الأصوات يكشف عن جانب من جوانب الحقيقة الخارجية ، وكل هذه الأصوات تتضافر فى بنية واحدة . وليس من الضرورى أن تكون هذه البنية متناغمة بل لابد أن تنطوى على تناقضات . وتنتمى – على سبيل المثال – إلى هذا النوع رواية « الروايات الخطابية » فى القرن الثامن عشر مثل (العلاقات الخطرة) ، لكوديرلو دى لاكلو Cholderlos de Laclos ، أو فى أدب القرن العشرين (الصخب والغضب) لفوكنر . ولابد ، لكى يتحقق هذا النوع من البناء ، أن يوجد مرجع خارجى تقاس عليه الصيغ المختلفة . وهذا النوع يفترض وجود حقيقة خارجة عن الذوات المدركة تستطيع هذه الذوات أن تتوصل إلى معرفتها . والتعدد فى هذا السياق هو الطريق الذى يسلكه القارىء فى طريقه إلى معرفة الحقيقة : لا حقيقة أحادية المنحى ولكن حقيقة متشعبة ، معقدة .

أو :

– إثبات أننا لانستطيع التوصل إلى المعرفة أيا كانت طبيعتها : معرفة العالم ، معرفة الآخر ، معرفة أنفسنا . وكل ما هنالك إدراكات ، أو انطباعات تتركها الظواهر على وعي الذات المدركة . ومن هنا يصبح كل شى نسبيا طبقا لإدراك الذات التى تختبر الظواهر ، بل إن هذه الظواهر ليست سوى إسقاطات من قبل الذات نفسها . فيصبح العالم المعرفى شتاتا من الإدراكات لايربط بينها سوى وحدة كيان الذات المدركة .

إن التعدد فى الأصوات الذى تبنى عليه المادة القصصية فى (ميرامار) و (النكتة) ينتمى إلى النوع الثانى من التعدد . فقد اختار محفوظ وكونديرا أربع شخصيات تقدم كل منها روايتها الخاصة للأحداث دون أن يوجد فى النص الروائى مرجع خارج الشخصيات يمكن أن يحتكم إليه للمقارنة بينه وبينها

للتوصل إلى الحقيقة . أما فيما يخص مقارنة الصيغ بعضها بالبعض الآخر ، فإذا كان هيكل الحدث واحداً فقد اختلف التأويل .

وإذا كان الشكل متعدد الأصوات يهدف إلى تقديم صورة مشتتة للحقيقة طبقا للذات المدركة ، فإنه يشبه فى ذلك وصف العميان الثلاثة للفيل . فإن كل واحد من هؤلاء ، الذين لايملكون القدرة على استيعاب حقيقة الشىء فى جملته ، يعدون الجزء الذى يستطيعون لمسه هو الكل ، ولذلك « يؤول » كل واحد منهم حقيقة الفيل طبقاً للجزء الذى استطاع لمسه .

إن مشكلة العميان تكمن فى عدم قدرتهم إدراك « الكل » من «الجزء الملموس » ، ومن « تأويلهم » الجزء الذى يلمسونه على أنه كل متكامل . فالمغالطة التى تكمن فى التشتت هى النظر إلى الجزء على أنه كل مستقل ومكتف بذاته . فالروايات التى تنسج الأصوات ، بعضها فى البعض الآخر ، تهدف إلى تقديم وحدة متعددة الجوانب والوجوه . أما الروايات التى تفصل الأجزاء بعضها عن البعض الآخر تقدم وحدات مجتثة عن بعضها البعض دون إيجاد قنوات للاتصال بينها . ويدخل فى هذه الروايات عنصرا الكذب والصدق : فماذا يضمن لنا أن هؤلاء لايكذبون ، وأنهم يقولون الحقيقة ؟ فحسنى علام مثلا لايصدق عامر وجدى ويظن أنه يختلق الاساطير ليمجد نفسه ، وعامر وجدى يشعر أنه لايعرف شيئا عن سرحان البحيرى . كل المعرفة المعلنة والمضمرة فى مثل هذه الروايات إنما هى إدراكات ذاتية نسبية .

ومن أهم العناصر التى تحدد نسبية الإدراك فى هذا الصدد : وصف المكان . فالمكان هو الحقيقة الخارجية ذات الأبعاد الواقعية الملموسة التى تدرك من خلال الحواس ؛ ولذلك يمكن اعتبار اسقاط الخلجات النفسية (الغضب ، الكراهية ، الحلم ، الحب ... إلخ) على المكان فى النص من المؤشرات الهامة على هذه النسبية فى الإدراك . فنرى ذلك فى (ميرامار) من اختلاف وصف الإسكندرية فى المقاطع الأربعة بحيث تصبح الطبيعة إسقاطا لما يجيش فى النفوس . فلا نستطيع أن نستنتج من الأوصاف المختلفة للإسكندرية صورة لهذه المدينة بل تظل مجموعة من الانطباعات الفردية الغامضة ، هذا بالإضافة إلى أن الشخصيات منفية إلى الاسكندرية ، هاربة من شىء ما فى ماضيها ، فالمدينة ليست محفورة فى ذاكرتهم ، بل تحركهم الذكريات المكانية المرتبطة بهذا الماضى والتى تشكلت فى النفوس ففقدت بعدها المادى واكتسبت بعدا نفسيا : فالذكرى هى إعادة تشكيل لماض طبقا لإدخالها فى شبكة جديدة من العلاقات تختلف كل ذات متذكرة فى هذه الإعادة عن الأخرى . ولاشك أن الذكرى مثلها مثل الأحلام . وأضغاث الأحلام ، وأحلام اليقظة لها طابع تخييل ، تأويل . والذكريات لاتختزن فى الذاكرة بطريقة سلبية ولكنها تختزن مؤولة ، موضوعة فى سلسلة من العلاقات القيمية ، والعاطفية التى تحولها إلى خبرة لها خصوصية شديدة . فلنذكر على سبيل المثال سراى علام،، أو البيت القديم فى خان جعفر ، أو الزيادة بحيرة ... إلخ ، ،أوالقرية الصغيرة فى مورافيا التى لايذكر كونديرا اسمها .

ولكن ماذا عن بنسيون « ميرامار » ؟ فهذا المكان ذو أهمية كبيرة حيث إن الرواية تحمل اسمه : مكان سلبى هو أقرب إلى محطة السكة الحديد حيث يتقابل - للحظات معدودات - المسافرون كل يلهث فى طريقه . محفوظ مولع بالمكان . ما أكثر رواياته التى تحمل أسماء أمكنة ! ولكن المكان فى تلك الروايات السابقة كان فى صراع دائم مع الزمان ، الزمان قوة دفع والمكان قوة جذب . ولكننا رأينا فى بداية حديثنا أن الزمان هنا تقلص إلى أبعد حد بحيث فقد دلالته التقليدية بوصفه وسيطا للتغير . فماذا عن المكان ؟ يكون المكان فى روايات محفوظ الرحم الذى يحوى الشخصية ، المحيط المألوف ، المعروف الحميم الذى يمثل امتدادا للذات ، قد تثور عليه وتحاول أن تنفصل عنه ولكن يكون فى ذلك التهلكة . أما بنسيون « ميرامار » فمكان سلبى لا طارد ولا جاذب ، وفى مثل هذه الأماكن - غرف الفنادق السلبية - لاتجد الذات ما تعلق به ، إنه مثل الجدار الأملس الذى لا يقدم نتوءات يمكن التشبث بها عند السقوط . ولذلك نرى أن هذا المكان يشبه الغرفة الفارغة التى يرن فيها الصوت ، ويتردد الصدى . فالغربة والوحدة تتأكدان فى هذا المكان السلبى ، حيث تنتفى الأشياء المألوفة ، الحبيبة التى تتراكم عبر السنين فى البيوت المأهولة . إن بنسيون « ميرامار » مكان عام ، وسيط بين الشارع والدار . وهذا يطبع العلاقات بين الشخصيات بطابع خاص حيث إن السلوك فى الشارع

يختلف عنه فى الدار . فالفرد فى الشارع يسلك سلوكا متحفظا تحكمه قواعد التفاعل الاجتماعى المحسوبة ، أما فى الدار فتبطل هذه القواعد لتحل محلها قواعد من نوع آخر والشخصيات فى « ميرامار » تخضع لقواعد السلوك الاجتماعى التى تفرض وضع حواجز بين الخارج والداخل فى الملبس والكلام والحركة . والفرد فى الخارج يلبس قناعا مثلما يلبس ملابس مخصصة للخروج . وهذه القواعد ـ أوشفرة السلوك الاجتماعى ـ مفروضة على ساكن البنسيون أوالفندق . ولذلك ، فالوجه الداخلى يتعارض مع الوجه الخارجى ولايعلم أحد النزلاء حقيقة الآخر .

وتتميز الحياة الجماعية فى البنسيون بنوع من الافتعال ، حيث إن الجماعة التى يتكون منها المجتمع البنسيونى جماعة متشتتة تختلف عن الجماعة التى تكون سكان الدار ، أوحتى سكان الحارة التى تتميز فيها العلاقات بالاستمرار وتوطدها أواصر الدم أو الجيرة . فسكان البنسيون لايعرف بعضهم عن بعض شيئا يذكر ، ولا نسجت حياتهم فى حياة الآخر على مر السنين ، على نقيض سكان الدار أو الحارة . ولذلك تتأكد الفردية وتنتفى الجماعية فى مثل هذا المكان .

ويتضح لنا من التحليل السابق ، فيما يخص المكان ، كيف يمكن أن تمثل أنواع من الأمكنة الروابط الاجتماعية . وتكون فى مثل هذه التكتلات الجماعية قنوات اتصال بين الأفراد تجعل من الجمع كلا متلاحما رغم الاختلاف الذى ينطوى عليه الأفراد الذين يكونون هذه الجماعة . بينما تكون بعض الأمكنة الأخرى حيزا يحتوى الأفراد دون أن يجمع بينهم .

تختلف (النكتة) عن (ميرامار) فى أنها أكثر حركة فى الزمان والمكان ،من حيث إن الجزء الثالث استرجاع طويل يقدم فيه لودفيك إقامته فى معسكر الاعتقال الذى أرسل إليه بعد أن طرد من الجامعة والحزب تأديبا له . ولذلك نتحرك فى الزمان إلى الوراء سبعة عشر عاما وفى المكان إلى معسكر الاعتقال . ولكن من اللافت للنظر أن لودفيك عندما يعود إلى بلدته بعد طول غياب يقيم فى فندق صغير يشبه كثيرا بنسيون « ميرامار » ..الغربة نفسها ، البرود نفسه ، العرى نفسه ، القبح نفسه . . . ويمثل الفندق فى هذا السياق العالم الخارجى الاجتماعى أى عالم من صنع الإنسان . على الرغم من عودة لودفيك إلى مسقط رأسه ، فإنه لا يشعر بحنين ، أو حب تجاهه : لاشئ سوى اللامبالاة أوحتى الكراهية . الخارج ليس إلا إسقاطا للداخل .

الذات والآخر

إن الرواية بضمير المتكلم من شأنها أن تضىء الشخصية من الداخل؛ فإننا نرى من خلال هذا الضمير العالم الخارجى المكانى بما فيه الآخر . غير أن الآخر حقيقة مبهمة لاتتكشف إلا بالقدر الذى تفصح به عن نفسها فى الخطاب اللغوى . ولذلك يكون تأويل الخطاب هو الوسيلة إلى معرفة الآخر . ولكن كيف يكون ذلك ، وهل نتوصل دائما إلى تأويل صحيح لقول الآخر ؟ وما معنى تأويل صحيح ؟ .

ونجد فى (ميرامار) تساؤلا دائما حول مغزى الكلام والأفعال والسلوك . فالنوايا غير معلنة . كل شخصية تنطوى على جرح عميق تحاول مداراته . هذا بالإضافة إلى الجو البوليسى الذى يحدد العلاقات ويفرض توجسا مستمرا يمنع الشخصيات من الانطلاق فى الكلام . فالخارج يكون متناقضا مع الداخل ، ولنذكر مثالا من (ميرامار) يأتى على لسان حسنى علام : فقلت وأنا أرى عروق معصمها النافرة وبشرتها المتكاثفة كقشر السمكة : « جميلة كما كنت ! » .

و (النكتة) توضح لنا اللبس الشديد الذى ينتج من إساءة الفهم ، أو فلنقل القراءة المغلوطة للرسالة التى يبثها الآخر . والخطاب المفارق من أشد الأقوال صعوبة فى الفهم ، فهو خطاب يعتمد على التعارض بين الدلالة الحرفية للقول والدلالة المقصودة منه .

وقد أدى اللبس فى الفهم إلى كارثة قضت على مستقبل لودفيك . فـ (النكتة) التى أساء الرفاق فهمها هى التى تسببت فى طرد لودفيك من الجامعة ومن الحزب . والقضية المطروحة لم تكن قضية (النكتة) فحسب ولكنها كانت قضية شفافية اللغة ، فكل شىء لابد أن يكون واضحا شفافا ، لا مكان

للدلالة المزدوجة ، أو لتعدد الدلالات ، ومن هنا كان تجريم الغموض ، وتجريم التعدد[٥] . فكل فرد لابد أن يكون له وجه واحد : الوجه الحزبي . أما لودفيك فكان متعدد الوجوه وهذا جرم لا يغتفر : أن يقول شيئا ويعني شيئا آخر . برغم محاولات لودفيك الدفاع عن نفسه بأن هذه الكلمات لم تعن شيئا في حد ذاتها ، ولكنه كان يعبر من خلالها عما يختلج في نفسه . وهذا هو تعريف الشعر والمفارقة وكل أنواع الخطاب التي تعتمد على استقراء معنى المعنى من المعنى .

يؤكد هذا التفسير للغة الهوة التي تفصل المظهر عن الجوهر ، الداخل عن الخارج : المعنى عن معنى المعنى . فالدلالة الحرفية للكلام لا تمت بصلة للدلالة المقصودة . والمعنى الذي استقرأه الرفاق لا يعبر عن مقصد لودفيك الحقيقي . ولكنهم استخلصوا منه صورة مزيفة لصقت بلودفيك إلى حد أنه اكتشف أن الصورة (مهما اختلف تماثلها مع حقيقته) كانت أكثر حقيقة من ذاته ، وأنها لم تكن له كالظل ولكنه كان هو نفسه ظلا لهذه الصورة ، ولم يكن من الممكن اتهام هذه الصورة بأنها لم تكن تشبهه ولكنه هو الذي كان متهما بأنه لم يشبهها ، وأن هذا الاختلاف هو الصليب الذي لابد له أن يحمله ولم يكن في قدرته أن يطالب أحدا بأن يحمله عنه . ولكنه قرر ألا يستسلم ، وأن يحمل عدم تماثله مع نفسه : وأن يكون من الآن فصاعدا ذاك الذي قرروا ألا يكونه .

هذا يؤدي بنا إلى الحديث عن تعدد الذات . هل هذا التعدد باطل ؟ إن انفصام الذات إلى مظهر وجوهر يختلف عن تعدد الذات . ويعرف لودفيك هذا الفارق عندما يلاحظ في نفسه شرخا يفصل بين ذاته كما هي وذاته المفترضة (طبقا لرؤية العصر السائدة) والتي كان يسعى إلى تحقيقها . فبدأ يتساءل : « من أنا في الحقيقة ؟ » . ويجيب بكل صراحة : أنا ذو الوجوه المتعددة . ولكن يظل السؤال مطروحا : أي هذه الوجوه هو الأصيل ؟ وتأتي الإجابة : كلها أصيل ، « فلست مثل المنافقين الذين لهم وجه أصيل ووجوه أخرى مزيفة . كان لي وجوه متعددة لأنني شاب صغير ولم أكن أعرف من أنا بعد ، فكنت أبحث عن ذاتي وكياني » . . . فالبحث عن الذات يترتب عليه دائما هذا التعدد ، حيث إن تشكيل الذات لا ينبني على أحكام مسبقة ولكن على اختيار دائم بين احتمالات مطروحة ، ومن هنا يأتي تعدد وجوه الذات . هذا من جانب . ومن جانب آخر نرى أن علم النفس الحديث قد توصل إلى إعادة طرح وحدة الذات . فقد اعترت الباحثين هواجس وشكوك حول وحدة الذوات البشرية وهويتها ، هذا حتى بالنسبة للأفراد الأسوياء . أي أن التعدد في الذات ليس علامة من علامات الأمراض النفسية . ويرى الباحثون في مجال علم النفس والأعصاب أن الصورة التي بدأت تتشكل في الأذهان للكيان البشري الواحد أقرب إلى أسرة تتكون من أفراد تتفاوت قدراتهم في مجالات مختلفة ويربطهم نسيج من التعاون المرتجل والمتعدد منها إلى أوركسترا يعزف تحت قيادة مايسترو واحد[٦] .

يتكشف لنا من قراءة (ميرامار) و (النكتة) أن مشكلة الهوية الذاتية مطروحة بإلحاح على مستوى بناء الرواية كليّاً وعلى مستوى بناء الشخصية . فرفض الوحدوية في المنظور يقابله رفض الوحدوية في تكوين الذات نفسها .

خطاب الذات إلى نفسها : طبيعته ، وظيفته

تقدم الروايات كلها في صيغة ضمير المتكلم ، وفي شكل هو أقرب إلى الاجترار أو المذكرات أو الاعترافات التي يتوجه بها المتكلم إلى نفسه . وهذه الصيغة تضعنا في داخل الشخصية وفي أشد حالات التفرد . الرسالة التي يتوجه بها المتكلم إلى نفسه تختلف من حيث الطبيعة عن التي يتوجه بها إلى الآخر . فالباث والمتلقي شخص واحد بالرغم من أنه منفصم إلى متكلم ومخاطب . ولذلك ، فنحن هنا في أقرب طبقات الوعي عمقا . ورغم أن الصيغة المختارة في هاتين الروايتين قريبة من المونولوج الداخلي ، فهي تختلف عنه في بعض السمات المميزة[٧] . والتقنية المستخدمة هنا ليست تقنية مجرى الشعور لكي يطلعنا الكاتب على الإدراك وهو يتخلق من خلال اللغة ، ولكن الهدف هو « تقييم » هذا الإدراك من قبل الشخصية ؛ فالشخصية تدرك وتعي أنها تدرك وتقيم ما تدرك . وهذه العمليات النفسية التي يمثلها النص في الروايتين تقع في مستوى من مستويات الوعي ، ربما نقول ، أكثر سطحية من الإدراك غير الواعي ، ولذلك كانت في حاجة إلى نوعية من الخطاب يختلف عن تيار الوعي ، أو مجرى الشعور أو المونولوج الداخلي .

ولذلك ، أود أن أتأمل هذه النصوص فى محاولة لـوصفها وتصنيفها ، حتى أستطيع أن أتعرف مغزاها . ليس الهدف من هذه الروايات اقتناص اللحظة المعيشة كما أسلفت . فالنص هنا يختلف عن المونولوج الداخلى أو مجرى الشعور من حيث تداخل مستويات الماضى والحاضر والمستقبل وانطباع المكان والزمان على الذات المدركة . ولا تتميز هذه النصوص بكل ما يطبع نصوص تيار الوعى من اختزال فى التركيب النحوى للجمل ، واستخدام التداعى لربط الوحدات الدلالية بعضها بالبعض الآخر ، بل تنفصل فقرات الاسترجاع عن فقرات تمثيل الحدث الحاضر عن فقرات الحوار عن فقرات التقييم ، وتخضع الجمل لتركيب نحوى منضبط ، هذا رغم ظهور بعض مواضع الغموض عند نجيب محفوظ . ولذلك فنحن أمام بنية لغوية مختلفة عن المونولوج الداخلى أو نصوص تيار الوعى كما نعرفها من الدراسات الأدبية والنقدية . فإلى أى نوع من الأقوال تنتمى ؟ .

أظن أننا نستطيع أن نلجأ هنا إلى تقسيم عالم النفس السوفيتى فيجوتسكى لأنواع الكلام . إننى لا أريد أن أسترسل فى وصف نظرية فيجوتسكى عن علاقة الفكر واللغة المعروضة فى كتابه (التفكير واللغة)[٨] ، ولكن يكفى هنا عرض نظرية فيجوتسكى بإيجاز شديد حول وظائف الكلام وأنواعه . يرى فيجوتسكى أن الوظيفة الأولية للكلام ـ لدى الأطفال والكبار على السواء ـ فى الإعلام والاتصال الاجتماعى ، ثم تأخذ وظائفه فى التمايز فيما بعد . وفى سن معين يكون الكلام الاجتماعى للطفل مقسما بحدة إلى كلام متمركز حول الذات egocentric speech وكلام اتصالى . ويكون الاختلاف بينهما أساسا فيما يقومون به من وظائف . ففى الكلام المتمركز حول الذات ، يتكلم الطفل فقط عن نفسه ، ولايبدى اهتماما بمن يشاركه الحديث ، ولا يهتم غالبا بما إذا كان هناك من يستمع إليه فهو أشبه بمونولوج فى مسرحية : يفكر الطفل بصوت عال . أما فى الكلام الاتصالى فيحاول الطفل القيام بعملية تبادل مع الآخرين . ينشأ الكلام المتمركز حول الذات لأسباب عديدة نذكر منها أهمها فيما يخص ما نحن بصدد توضيحه ؛ فيتحول الكلام إلى الداخل عندما يواجه الطفل مواقف صعبة ، فإزاء هذه المواقف يحاول الطفل أن يتفهم الموقف ويعالجه بالتحدث إلى نفسه . ولذلك يفترض فيجوتسكى أن إدخال عوامل التصعيب والإخلال فى الانسياب المادى للنشاط مثير هام للكلام المتمركز حول الذات . وهذا يتفق مع ما يسمى بقانون الوعى الذى يقرر أن التصعيب أو الإخلال فى النشاط الآلى يجعل الشخص واعيا بهذا النشاط ، وأيضا أن الكلام تعبير لتلك العملية التى يصير بها الشخص واعيا . ويرى فيجوتسكى أن هذا الكلام المتمركز حول الذات عند الطفل يتحول إلى كلام داخلى لا صوتى . وقام فيجوتسكى بمقارنة الكلام المتمركز حول الذات لدى الأطفال ومثيله عند الكبار ووجد أنهما يقومان بالوظيفة نفسها ولهما الخصائص نفسها .

ويصل فيجوتسكى إلى نتائج هامة فى تحليله لأنواع الكلام ، وهى أن نمو الكلام لدى الطفل يتوجه من الاجتماعى إلى الفردى لا العكس ، وأن المرحلة الوسطى فى حلقة التطور ، وهى حلقة الكلام المتمركز حول الذات ، هى حلقة وسطى بين الكلام الداخلى والكلام الاتصالى .

الذى يهمنى هنا هذا النوع من الخطاب الذى مازال عالقا بالخطاب الاتصالى ، ويرى فيجوتسكى أن كلا الشكلين اجتماعى ، على الرغم من اختلاف وظائفهما . ينشأ الكلام المتمركز حول الذات حينما يحول الطفل الأشكال الاجتماعية والجماعية للسلوك إلى مجال الوظائف النفسية الشخصية الداخلية . والنتيجة التى أود أن أصل إليها هى أننا أمام نوع من الخطاب موجه إلى الذات ولكنه فى الوقت نفسه يقع فى إطار التفاعل الاجتماعى (ومن معالمه عند الطفل الهمس ؛ وعند الكبار التفكير بصوت عال) . ومن الأشياء الغريبة التى توصل إليها فيجوتسكى أن هذا الكلام المتمركز حول الذات لا يتم إلا فى إطار التفاعل الاجتماعى ، أى عندما يعزل الطفل عن المحيط الاجتماعى يختفى هذا النوع من الكلام ، أى أنه منسوج فى الوجود الجمعى ولن يتحول إلى كلام صامت داخلى إلا عندما يكتمل تفرد الطفل ، أى أن هذا النوع من الكلام ينبع من التفرد غير الكافى insufficient individualization للكلام الاجتماعى .

يبدو لى أنى أستطيع أن أصف النصوص التى أمامى من خلال تعريف فيجوتسكى بلا تردد . وإنى لا أدعى بأى شكل من الأشكال أنى أضيف شيئا إلى علم النفس ، ولكن أفعل ما فعله فيجوتسكى نفسه عندما لجأ إلى تولستوى ودستويفسكى فى تحليله للكلام الداخلى .

إنى أرى أن الشخصيات فى روايتى محفوظ وكونديرا فى موقف من المواقف التى يتولد فيها هذا النوع من الكلام المتمركز على الذات : موقف متأزم يدعو كلا منها إلى أن يصارع مشكلة صعبة الحل وعليها أن تختار طريقا . ثم إنها فى حالة تفرد غير كاف ، لأنها إنتاج منمط من الطبقة الاجتماعية التى تنتمى إليها من جانب ، ثم إنها متقمصة أدوارا مكتوبة مسبقا من جانب آخر ، ولذلك فخطابها لم يستقل استقلالا تاما عن الآخر ولكنه مازال منسوجا فيه ، وهى تتوجه إلى الآخر بطرق شتى دون أن تكون بحاجة إلى فتح قنوات الاتصال المباشرة للتفاعل الخطابى .

وينتمى هذا النمط من الكلام إلى نوعية ظهرت فى الآداب العالمية وهى نوع الاعترافات . وهى تتميز بكثير من سمات الكلام المتمركز حول الذات مضافا إليها بعض السمات التى تضىء النصوص التى بين أيدينا : الاعترافات خطاب إلى الذات ولكنها ذات منقسمة على نفسها ؛ ذات فردية تتكلم وذات اجتماعية تحكم . تفترض الاعترافات وجود حياة لابد من سترها عن عيون الآخرين ولكنها فى لحظة ما تنفجر خارج الذات تحت وطأة ضغط قوة ما ؛ يمكن أن تسمى « الضمير » . الاعترافات تخص دائما الـ « أنا » . فلا يمكن أن يعترف آخر فى مكان الأنا ، فهذا يسمى الوشاية . الاعترافات تستدعى دائما إطاراً قيمياً يقاس عليه الإثم أو الخطيئة المقترفة . الاعترافات لا تنبع إلا من ذات منكسرة مهزومة مذنبة .

أود الآن أن أتوقف أمام الدافع وراء إنتاج هذا النوع من الخطاب ، أى أن أطرح السؤال التالى : ما المشاكل التى فجرت هذا النوع الروائى لدى محفوظ وكونديرا ؟ ما المعضلات التى تواجهها الشخصيات ؟ ما هى الثورة الدفينة التى تحاول أن تواريها وتتطهر منها من خلال الكلام ؟ وكيف تتعامل معها ؟

نلاحظ منذ البداية أن المحور الذى تدور حوله مداولات الرواة المختلفين للحدث محور « قيمى » . وهو الهدف العميق الذى يرمى إليه كل من محفوظ وكونديرا . ما أسباب فشل الشخصيات ؟ ما أسباب انهيار المجتمع ؟ حيث إن الشخصيات ما هى إلا ممثلون لشرائح المجتمع المختلفة .

ولكن كيف يختلف « تقييم » الشخصيات للحدث وللشخصيات الأخرى ولنفسها ، ومن أين تستمد معايير هذا التقييم ؟ وكيف يقيم الكاتب شخصياته وكيف يكون ذلك ؟

إن التوجه العام فى روايتى محفوظ وكونديرا يختلف اختلافا كبيرا من حيث « التقييم » . فمحفوظ يتوجه نحو « التقييم الأخلاقى » ، أما كونديرا فيتوجه نحو « التقييم المعرفى » . أى أن السؤال المطروح عند محفوظ هو : هل هذه الشخصيات شخصيات « خيرة » أم « شريرة » ، « صاعدة » أم « ساقطة » ؟ أما عند كونديرا فالسؤال المطروح هو : هل هذه الشخصيات تستطيع أن تتوصل إلى معرفة صحيحة بالعالم وبالآخرين وبنفسها أم لا ؟

ومن هنا يقدم كل من الكاتبين نماذج مختلفة لنوعيات تنتمى إلى السلم القيمى الأخلاقى ؛ عند محفوظ : النزيه (عامر وجدى) ، المتحلل (حسنى علام) ، الجبان (منصور باهى) ، الانتهازى (سرحان البحيرى) . بينما اختار ميلان كونديرا نماذج إبستمولوجية ، المتشكك : أين الحقيقة ؟ (لودفيك) ، المتدين : الحقيقة فى الله (كوستكا) ، التراثى : الحقيقة فى التقاليد الشعبية (ياروسلاف) ، الحزبى : الحقيقة فى الإيديولوجية الحزبية (هيلينا) .

لماذا اختار محفوظ وكونديرا هذه الشخصيات وقدماها بهذه الطريقة التى تتميز بشىء من الهيكلية ، من جانب ، والمبالغة من جانب آخر ؟ فهذه الشخصيات « منمطة » أى محصورة داخل إطار محدد من المعطيات مثل شخصيات الكوميديا دل أرته Comedia del arte حيث الشخصية معطاة مسبقا : الاسم ، الملبس ، الطباع الفيزيقية والنفسية . . . إلخ . فالأدوار تأتى كالآتى :

عند محفوظ :

عامر وجدى = الوفدى القديم = النزيه

حسنى علام	= الإقطاعى الصغير	= المتحلل	
منصور باهى	= المثقف اليسارى	= الخائن	
سرحان البحيرى	= البورجوازى الصغير	= الانتهازى	

عند كونديرا :

لودفيك	= المتشكك	= الناقد
ياروسلاف	= التراثى	= المغيب
كوستكا	= المتدين	= المنقذ
هيلينا	= الحزبية	= المزيفة

وإنى أرى أن هذا التنميط من السمات المميزة فى الروايتين . ويـوحى بأن هـذه الشخصيـات تلعب أدوارا ذات نصوص مكتوبة مسبقا . ويبدو لى أن هذه السمة البنائية للشخصية من العنـاصر الجوهـرية التى تعطى دلالـة بالغة الأهمية لهـاتيـن الـروايتيـن . وهـذا الملمـح يضعنـا فى القلب من المشكلة الإيديولوجية ، حيث يمكن تعريف الإيديـولوجيـة على أنها مجمـوع العقائد والأحكام الـوهمية التى تغلف الحقيقـة والتى يسلكها الفرد دون دراية بوهميتها . ولذلك أستطيع القول إن محفـوظ وكونـديرا عـلى السواء يقـدمان نقـدا لتـأثير سيـطرة الإيديولوجية ؛ وإذا كان محفوظ يجعل غياب « الضمير» هو الأداة المباشرة لتحطيم أبطاله بينما يجعلهـا كونديرا غياب العقل ، إلا أن السبب الأصل ـ والمشترك ـ هو تفـاقم سطوة إيديولوجية مسيطرة على المجتمع تنكر ذاتيـة الفرد وتفرده ، وتسعى لفرض الاتساق والتسوية والتماثل تحت تـأثير تفـاقم الجمـاعيـة collectevism بمـا لا يتفق مـع تفـرد واختـلاف الشخصيات والقناعات ، وهذا القسر هو الذى يؤدى ـ من بين ما يؤدى ـ إلى النفاق الأخلاقى والتزييف المعرفى ؛ هو الأداة التى تهدم الفرد . فوضوح الرؤية لا يؤدى إلى وحدة الفكر !! واليوم ، نرى عودة إلى الفردية والتعددية ؛ ولكن تفاقم الفردية قد يؤدى هو الآخر إلى تفتت وانهيار المجتمع ! هل يستقـر البندول عند نقطة اتزانه بين قطبى الجماعية والفردية ؟ أم أن من طبيعـة البندول ، والمـرحلة ، أن يتجاوز نقـطة الاتـزان ويندفع إلى عدم توازن جديد ؟ .

لقد تحدثنا حتى الآن عن الشخصيات الراوية فى الروايتين ، وركزنا عليها لأنها المنتجة للخطاب ، فماذا عن الشخصيات الأخـرى ، مـا أهميتهـا وهـل لهـا دور مهم أم هى مجـرد موضوعات ؟ إن الشخصيات الراوية تظهر من الداخل مـرة ومن الخارج ثلاث مرات ، وتكون الإضاءة عليها مختلفة ؛ فإذا كانت هى الراوية تظهر من الداخل والأخرون من الخارج ، إلا أن هذه الإضاءة الخارجية تكون دائما مصبوغة بصبغـة المتكلم كـما أسلفنـا . غـير أن هنـاك شخصيـات لا تـروى ولا تتكلم بصوتها ولكنها تظهر من خلال رواية الآخرين ، ومن أهمها زهرة فى (ميرامار) ولوسى فى (النكتة) . لماذا لم يجعل محفوظ زهرة تقـدم روايتها الخـاصة لـلأحداث رغم أنها من الشخصيات المحورية التى تتركـز عليها مجموعة من الحقـول الدلالية الهامة ؟ ولماذا لم يعط كونديرا الكلمة للوسى رغم أنها من الشخصيات المهمة ؛ فقد أحبها لودفيك حبا عميقا وكذلك كوستكا ؟ .

إن التشابه بين زهرة ولوسى غريب . فالاسمان مترادفان . فالزهرة ألمع الكواكب ، واسم لوسى مشتق من الكلمة اللاتينية lux lucis بمعنى ضوء ، وكلمة lucide تشير إلى النجمة الأكثر لمعانا فى مجموعات الأجرام السماوية . وكلتاهما فتاتان يتيمتان بسيطتان غير متعلمتين ، هربتا من الأسرة لقهر وقع عليهما . عملت لوسى عاملة فى مصنع فى بلدة فى مقاطعة أوستروفا ، بعيدا عن أسرتها ، وقطعت كل الأواصر مثلما فعلت زهرة . يشع منهما تحرر غريب وقوة داخلية وإصرار وجدية فطرية تعبر عن نفسهـا فى المحافظة عـلى العرض والعفـة دون تقـديم مبررات ، فلم تستسلما للحب رغم عمق العاطفة التى كانت تربطهما بالحبيب . ويبـدو لى من التحليل السـابق أن هاتيـن الفتاتين البسيطتين تمثلان الفطرة المتحـررة من قيود القـوالب المسبقة ، بعيدا عن الخطاب المقولب الـلاصق بأطـر النظام السياسى وبعيدا عن شعارات المثقفين ؛ وكأن الفساد الحقيقى ينخر فى عقول المثقفين ، وأنصاف المتعلمين . ولذلك لا تتكلم زهرة أو لوسى حيث إن اللغة نفسها ملوثة ولابد من خلقها من جديد . وهاتان الفتاتان البسيطتان مضيئتان بهذا النقاء الداخلى والتحرر من الانتماء إلى تجمعات سواء كانت هذه التجمعات اجتماعية أو سيـاسية أو دينيـة أو حزبيـة . . . إلخ . إنهما صفحة بيضاء . . .

الذات والذاكرة

صفحة بيضاء . . . ؟ هل معنى هذا أنها بدون ذاكرة ؟ من

الأشياء الغريبة فى الانتفاضتين أن الذين انتفضوا ليسوا الجيل الذى عاش النكبات العظمى ولكنهم الأجيال الصغيرة التى لم تعرفها . ثم إن الانتفاضتين اعتمدتا على التقاليد المتوارثة القومية العريقة العميقة التى تنتقل من جيل إلى جيل من خلال آليات معقدة .

تحتل الذاكرة والنسيان موضعا محوريا فى أعمال كونديرا ، وكذلك يمثل التاريخ الممتد وضعا هاما فى أعمال نجيب محفوظ ، والمنطلق واحد . يقول محفوظ :

« أنا أتصور أن التجربة التى أعانيها سنة ١٩٦٠ تتضمن إحساسا بجميع الأحداث السابقة على ذلك التاريخ إلى يوم ميلادى . . . بل إلى يوم ميلاد الأرض إن شئت . ولن يتسنى لنا فهمها الفهم النفسى والاجتماعى إلا إذا تصورناها فى موقعها المتأثر بالماضى كله . الزمن على هذا الأساس يمثل روح الإنسان المتطورة النامية . وهو الحافظ لتجربة الإنسان فى الحياة ؛ ولذلك فهو وإن مثل للفرد الفناء فإنه يمثل للنوع الخلود[٩] » .

أما كونديرا فيقول فى كتاب الضحك والنسيان :

« . . . النسيان . إنه أعظم مشكلات الإنسان الخاصة : الموت بوصفه فقدان الذات . ولكن ما الذات ؟ هى مجموع كل ما نتذكر . ومن هنا ما يرعبنا فى الموت ليس أنه فقدان المستقبل ولكن فقدان الماضى . إن النسيان هو نوع من الموت الموجود على الدوام فى داخل الحياة . . . ولكن النسيان هو أيضا مشكلة السياسة العظمى . عندما تريد دولة عظمى أن تجرد دولة صغرى من وعيها القومى تستخدم منهج « النسيان المنظم » . . . إن الدولة التى تفقد إحساسها بماضيها تفقد نفسها تدريجيا . . . »[١٠] .

ويؤكد محفوظ البعد الجمعى للذاكرة . إن التاريخ برمته متراكم فى الذات ، وهى تعيش تجربتها الخاصة فى ظل هذه الشجرة المورقة التى تنشر ظلها . ولا أريد الدخول فى تفاصيل آليات الذاكرة الجمعية التى أصبحت محط اهتمام علماء النفس والاجتماع ، ولكن الذى لاحظته فى (ميرامار) هو أن محفوظ اختار عامر وجدى فى الثمانين من العمر لكى يزوده بهذه الذاكرة الممتدة التى تستطيع أن تحوى الحاضر والماضى فى نظرة شاملة . أما جيل الشباب فلا ذاكرة لأبنائه سوى المآسى الشخصية التى لا تجاوز محيطهم الفردى وجرحهم الذى ظلوا ينكأونه بكل قواهم وطاقاتهم حتى نزف . عامر وجدى يستطيع أن يعيش الحاضر لأنه عاش الماضى ، أما الجيل الجديد فجردهم الإطار السياسى والاجتماعى والثقافى من ذاكرتهم القومية . فتنطبق مقولة كونديرا على قوى الاحتلال بقدر ما تنطبق على الأنظمة الشمولية التى تجرد شعوبها من كل ذاكرة لكى تتم السيطرة الكاملة على الحاضر ، ومحاولة تشكيل المستقبل .

أما عند كونديرا ، فتدور عقدة رواية (النكتة) حول الضغينة التى تبقى مستعرة فى قلب لودفيك ، ويظل لمدة سبعة عشر عاما يجتر الرغبة فى الانتقام ممن تسبب فى محنته . ولكن . . الناس والأوضاع تتغير ، ولابد للذكريات هى الأخرى أن تأخذ هذا التغير فى اعتبارها . فإذا ظلت الذكرى جامدة وتحجرت أضلت صاحبها . فعندما لقى صديقه الذى خانه وظل يحلم بالانتقام منه طوال سبعة عشر عاما وجده قد تطور وأصبح شخصا آخر ، غير الذى يريد الانتقام منه ؛ وجده قد تغير إلى مثل ما تغير إليه هو نفسه ، ففقد الانتقام معناه . فلابد للذكريات أن تتشكل بأبعاد الذات الجديدة بحيث تكتسب دلالة جديدة وألا يسبب تحجرها تحجر الذات نفسها .

وهذا ما يكتشفه لودفيك فى نهاية الرواية ولكن بعد فوات السنين وفوات الأوان ! وهذه هى مأساته الحقيقية ؛ لا طرده من الجامعة ومن الحزب : فالمأساة هى بلوغ المعرفة بعد فوات الأوان .

وقد عرف الإغريق ذلك ؛ وصكوا له مصطلح opsimathia[١١] .

ملحق ١

تعريف بميلان كونديرا

ولد ميلان كونديرا فى أول أبريل ١٩٢٩ فى مدينة بورنيو التشيكوسلوفاكية. واضطر بعد الانقلاب الشيوعى سنة ١٩٤٨ إلى قطع دراسته الجامعية وعمل فى مجالات مختلفة: عامل يدوى فى البداية، ثم عازف بيانو فى أحد البارات، ثم قرر أن يكرس حياته للأدب والسينما. درس فى المعهد العالى للدراسات السينمائية حيث تتلمذ على يديه مخرجو الموجة الجديدة، التشيك والبولنديون. نشر روايتين باللغة التشيكية: فى سنة ١٩٦٧ (النكتة) التى نالت جائزة الناشرين التشيك، وفى سنة ١٩٦٨ (غراميات مضحكة). وبعد الغزو السوفيتى سنة ١٩٦٧ صودرت كل أعماله وحذف اسمه من الكتب الرسمية. فترك وطنه سنة ١٩٧٥ واستقر فى فرنسا. وفى سنة ١٩٧٩ أسقط النظام الحاكم فى تشيكوسلوفكيا عنه الجنسية بعد صدور روايته (كتاب الضحك والنسيان). لم يستطع كونديرا نشر أى عمل من أعماله فى موطنه بعد سنة ١٩٦٨، ولذلك نشرت أعماله فى ترجمات فرنسية عند الناشر جاليمار، فنالت نجاحا عالميا كبيرا، منها (الحياة فى مكان آخر)، و (خفة الوجود غير المحتملة)، و (رقصة الوداع). وقد نال كونديرا مجموعة كبيرة من الجوائز العالمية منها سنة ١٩٧٣ جائزة ميديسيس الفرنسية للأدب الأجنبى، وجائزة مونديللو الإيطالية، وجائزة الكومنولث الأمريكية، وجائزة أوروبا للأدب. ومنحته إسرائيل جائزة القدس سنة ١٩٨٥ وقبلها. هذا من الأشياء الغريبة بالنسبة لفنان عانى القهر والاضطهاد؛ فهذا القبول، من العلامات المؤشرة لموقف المثقفين فى بلاد أوربا الشرقية تجاه إسرائيل، كيف نفسر هذا؟

ملحق ٢

(النكتة) لميلان كونديرا:

تقدم قصة (النكتة) من خلال أربع صيغ فى شكل الحكاية بضمير المتكلم. الراوى الأساسى لودفيك يان هو أيضا الشخصية الرئيسية؛ وثلاثة رواة فرعيين: هيلينا بوصفها «ضحيته»، ياروسلاف بوصفه زميل الدراسة، وكوستا بوصفه صديقه وعدوه الإيديولوجى.

ورغم كل القصص الفرعية التى تقدم فى الرواية؛ تتمركز قصة (النكتة) حول لودفيك، الذى نشأ فى قرية صغيرة من جنوب مورافيا، وانخرط فى الحركة السياسية أيام دراسته الجامعية فى براج الخمسينيات. ثم فصل من الجامعة وطرد من الحزب بسبب نكتة سياسية لم يقصد منها سوى إثارة صديقته فى هذه الأونة. وكان لزميله زيمانيك دور فعال فى ذلك. وحكم على لودفيك بالأشغال الشاقة فى أحد مناجم أوسترافا. وأثناء وجوده فى المعتقل يقابل لوسى ويعيش معها قصة حب عميقة وقد قضى أيضا عدة سنوات فى السجن. ثم رد له اعتباره وأتم دراسته الجامعية. ولكن الجرح لم يندمل؛ وظل يبحث عن طريقة ينتقم بها من زيمانيك لما الحق به من أذى. فخطط للانتقام بغواية زوجة زيمانيك إبان زيارة قام بها لمسقط رأسه. غير أن انتقامه تحول إلى نكتة أخرى، إذ كان زيمانيك يبحث عن وسيلة للتخلص من زوجته.

وتتضمن (النكتة) سبعة فصول: الفردية منها (الأول والثالث والخامس) على لسان لودفيك، والزوجية على لسان الشخصيات الأخرى (الثانى هيلينا، الرابع ياروسلاف، السادس كوتسكا)؛ أما الفصل الأخير فهو مقسم إلى تسع عشرة فقرة قصيرة: الفردية منها على لسان لودفيك، والزوجية مقسمة بين هيلينا وياروسلاف (الرابعة والرابعة عشرة والسادسة عشرة لهيلينا، والباقية لياروسلاف). أما من حيث الحجم النصى: فإذا كان حيز هيلينا يمثل وحدة، فكوتسكا وحدتين، وياروسلاف ثلاثا، ولودفيك إثنتى عشرة وحدة.

الهوامــش :

(١) اعتمدنا فى دراستنا لرواية كونديرا النكتة على الترجمة الفرنسية التى أشرف عليها المؤلف نفسه ، حيث إنه يتقن الفرنسية ويكتب بها :
Milan Kundera, **La Plaisanterie,** traduit du tcheque par Marcel Aymonin, preface d'Aragon, nouvelle edition entier-ement revisee par Claude Courtot et l'auteur, Paris Gallimard 1980. Titre: Original Zert. publie 1967.

(٢) ميرامار : نشرت قبل الغزو الإسرائيلى واحتلال سيناء مسلسلة فى الأهرام من سبتمبر إلى ديسمبر ١٩٦٦ . قبل أن تصدر فى كتاب فى أبريل ١٩٦٧ .
النكتة : انتهى كونديرا من تأليفها فى ديسمبر ١٩٦٥ ثم نشرت أثناء ربيع براغ فى ١٩٦٧ قبل الغزو السوفيتى واحتلال الجيش الأحمر تشيكوسلوفاكيا فى أغسطس ١٩٦٨ . وحصل كونديرا ، عن هذه الرواية ، على جائزة الناشرين التشيك .

(٣) فاطمة موسى « ميرامار » القاهرة ، أبريل ١٩٦٧ .

(٤) لطيفة الزيات « نجيب محفوظ : الصورة والمثال » القاهرة ، كتاب الأهالى ١٩٨٩ .

(٥) انظر : Pierr Zima, "Le mythe de la monosemie" dans **Pour une sociologie du texte litteraire,** Paris, Union Generale d'Editions, 1978, pp. 107- 166.

(٦) انظر : Kathleen V. Willkes **Real People: Personal idetntity without thought Experiments,** Oxford, Clarendon Press, 1989. Jonathan Glover, 1: **The Philosophy and Psychology of personal Identity,** London, Viking, 1989.

(٧) لطيفة الزيات : المرجع السابق .

(٨) ل . س فيجوتسكى ، **التفكير واللغة** ، ترجمة طلعت سعيد ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧٦ .

(٩) **نجيب محفوظ يتحدث عن فكره وشخصياته** : مقابلة مع ألفريد فرج . القاهرة ، الهلال سبتمبر ١٩٦٥ .

(١٠) انظر **"Afterword: A Talk with the Author by Philip Roth"**, in **The book laughter and forgetting,** translated from the czech by Michael Henry Heim, Middlesex Penguin, 1983.

(١١) لمزيد من التفصيل ، راجع مقالة أحمد عتمان ، « الزمن المأساوى فى الفكر الإفريقى » القاهرة ، ألف ، العدد التاسع ، ١٩٨٩ .

المفارقة الروائية والزمن التاريخى

دراسة مقارنة بين (التربية العاطفية) لفلوبير و(البيضاء) ليوسف إدريس

أمينة رشيد

« أطلق أول منظرى الرواية ، أى علماء الجمال فى بدايات الرومانسية ، اسم المفارقة على هذه الحركة التى من خلالها تتعرف الذات نفسها ثم تلغيها » .

(جورج لوكاتش ، نظرية الرواية ، ص ٦٩) .

يقع مفهوم المفارقة فى موضع بين البلاغة والفلسفة . فبينما لا يذكرها البعض من البلاغيين ، تحتل عند بعضهم الآخر مكانة المجاز الأساسى مع الاستعارة والكناية والمجاز المرسل .[١] ومن خلالها يعبر الدال عن مدلول يخفى مدلولا آخر متناقضاً معه ، على نحو ما نرى عندما يقال لرجل سفيه : « كم أنت ذكى ! » . ويبدو المدلول المختفى معبرا عن حقيقة القول ، ولكنه يظل ملتبسا ، إذ إن قصدية المتكلم يمكن التشكيك فيها ، ولا تتضح إلا من خلال سياق ثقافى فكرى مشترك بين منتج القول ومتلقيه .

ونجد المفارقة أيضا بوصفها مفهوماً أساسياً فى نظرية السرد الحديثة ، إذ تبدو منافسة لهيمنة الاستعارة[٢] . فالمفارقة نظرة إلى العالم ، وموقف من حقيقة الأشياء ، جسّدها « سقراط » الذى اعتبرت حياته إخفاء للحقيقة من أجل الوصول المنهجى إليها[٣] ، وجعلتها الرومانسية الألمانية مفهوما أساسيا لمعرفة العالم وكتابة العمل الأدبى ، تبلور مع جنس الرواية الناشىء .

فالمفارقة ترتبط بنشأة الرواية ، إذ إنها ولدت فى الغرب عندما سكنت الآلهة ، حسب عبارة لوكاتش[٤] ؛ أى عندما نضج الإنسان وتحققت الذات عبر قدرتها فى التشكيك والنقد ، متمكنة من إعادة ترتيب سُلّم القيم ، فى عالم فقد اتساقه المثالى ، الواضح الملامح والتدرجات . فقد اعتبر « شليجل » ومن جاء بعده من الرومانسيين الألمان أنّ المفارقة هى العلاقة المركبة بين الأنا والعالم ؛ هذه العلاقة التى تعرف من خلالها « الأنا » أنها ليست ذاتاً مفرطة ومستقلة ، كما أنّ العالم ليس كتلةً موضوعيةً صماء . فتنشأ عن هذه المعرفة مفارقةٌ بين الفرد والعالم ، تتجسد فى حرية الفرد فى أن ينفى الشىء ويثبته عبر رؤيته للمسافة التى تفصل بين الذات والعالم ، وتربط بينهما ، فى آن .

وحسب هذه الرؤية ؛ فثمة تناقضان أساسيان يحكمان الرواية :

(١) فبين الأنا والعالم ؛ حيث تستطيع الذات الحرة أن تنقد العالم .

(٢) بين النهائى واللا نهائى ؛ أى بين محدودية العالم ونسبيته ورغبة الإنسان فى بلوغ اللا نهائى والمطلق .

وفى دراسة سابقة ناقشنا شروط نشأة الرواية ، الثابتة والمتغيرة ، فى المقارنة بين المجتمعات والثقافات المختلفة ، واستطعنا تحديد فكرة محورية للمقال : إنّ الشرط الأساسى لوجود جنس الرواية وازدهاره يكمن فى صعود الفكر النقدى لدى المجتمع ، وتكوين مفهوم ناضج للذات فى علاقاتها بالعالم(٥) . أريد هنا أن أعمِّق شرط المفارقة الروائية من خلال المقارنة بين نموذجين للبطل الروائى فى فرنسا ومصر ، اخترتها فى فترات أزمة تاريخية ، حيث ظهر فى المجتمعين نمط البطل السلبى السائد فى فضاء الرواية(٦) ، كى أدرس من خلالها العلاقة بين المفارقة والزمن التاريخى فى المجتمعين . وسوف أقارن هنا بين نمطين من المفارقة : « السخرية » فى (التربية العاطفية) و« التهكم » فى (البيضاء) . فيُظهر التشكيل الساخر لـ (التربية) الاستمرار الجدلى للمفارقة فى علاقتى البطل بالعالم والراوى بالبطل ، بينما يكمن النمط التهكمى لـ (البيضاء) فى انتهاء المفارقة عند الحكم الأحادى الذى يصدره الراوى - البطل فى خطابه التقريرى الذى يدين العالم ويجرِّم الآخرين ، فيسود الخطاب التقريرى الرؤية التقييمية للرواية . فبرغم تهكم الراوى من البطل ؛ أى من نفسه ، يحدث عبر السرد تضامن بين الراوى والبطل المهزوم ، يجعل من الشخصيات الأخرى ، الثورية - شوقى والبارودى - المسؤولين الأساسيين عن القضاء عليه دون أن يمكِّننا الروائى من سماع صوت هؤلاء الآخرين ، فيتحول جميع الشخصيات إلى ما يقوله الراوى عنها . وبرغم التشابهات الكثيرة بين الروايتين التى تبرر مقارنتنا - شبه السيرة الذاتية للبطل فى نوع « رواية التعلم » ، وتكرارية الفشل عبر مراحل الحياة ، والجدل بين الحب الواحد الممتد لامرأة لا تستجيب ، وتشتت الأفعال اليائسة . . . إلخ . إلا أن هناك اختلافاً أساسياً : وجود البنية المفارقة فى (التربية العاطفية) عبر تعدد الأصوات ، وإمكانية التشكيك فى صواب جميعها ، ودخول الخطاب غير المباشر الحر الذى من خلاله يحطم قول الراوى خطاب البطل ، وغيابها فى (البيضاء) التى تعطى مظاهر شكلية للسخرية لكنها لا توصل للقارىء إلا حكماً واحداً أحادياً . فتعدد الأصوات ليس فى أخذ الكلمة وضمان الحوارية ، بل فى وجود التوتر والصراع فى البنية السردية ، بين المواقف والشخصيات وأشكال التداخل ، وهو الشرط الذى نجده فى (التربية العاطفية) ولا نجده فى (البيضاء) . فإذا كان هنا وهناك موقف إيديولوجى مضاد من التيارات الثورية ، ففلوبير مثل إدريس يدين الثوريين ويسخر منهم ، إلاّ أنّ هذا الموقف يسود الفضاء الروائى لـ (البيضاء) بينما تنقذه فى (التربية) صراعية الحياة ، والمواقف ، والمفارقة فى صوت الراوى . لكن ما ينقذ (البيضاء) من تقريريتها وبديهياتها الإيديولوجية الساذجة هذا التوتر بين صوتين للراوى : صوت الراوى العالم بكل شىء فى أمور الدنيا والسياسة والإيديولوجيا والصوت الآخر له ، المعبِّر عن الجدة والشك والجهل الذى يسود رواية العلاقة مع المرأة المحبوبة ؛ هذا الصوت الذى يحدد ملامح البطل السلبى ومصيره كما سوف نراه . وفى هذا التردد بين صوتى البطل الراوى نرى بدايات لسلسلة الأبطال - الضد التى سوف تسود الحقبة التالية من الراويات فى مصر ، كما نرى أيضا بداية التشكيك فى صرامة صوت الراوى العالم بكل شىء الذى كان سائداً فى الرواية العربية السابقة .

إنّ فشل البطل ، على جميع مستويات سيرة حياته فى الروايتين ، يبدو هنا وهناك محوراً أساسياً لاستطراد المفارقة . وفشل البطل المتكرر يندرج فى زمن مأزوم هنا وهناك : فرنسا بعد فشل ثورة ١٨٤٨ومصر فى أواخر الأربعينيات وبدايات الخمسينيات - برغم أنّ التواريخ لاتُقال بوضوح عند يوسف إدريس ، وهذه من العلامات الدالة كما سيأتى فيها بعد - بين حركة التحرير والقمع السياسى الذى عرفه المجتمع المصرى فى هذه الحقبة . فيقوم التجسيد الشكلى للمفارقة فى الروايتين على انحدار الزمن مع بناء البطل ، وتنطلق بنية الرواية من هذه المفارقة الأساسية . فهناك كما ذكرنا ، بنية فشل فى الروايتين : عند فلوبير ترتبط هذه البنية بموضوع انتشر فى رواية القرن التاسع عشر فى فرنسا : فقدان الأوهام : أما عند يوسف إدريس ، فتعتبر مختلفة عما سبقها من مواضيع للرواية القائمة على المحاكاة مع التفرقة بين الخير والشر ، بين التفاؤل

والتشاؤم ، بين أبطال إيجابيين وأبطال يسيطر عليهم قدرهم اللعين أو قيمتهم الاجتماعية (عند نجيب محفوظ ، عبد الرحمن الشرقاوى ، وغيرهما) ، برغم أنّ الصوت الأحادى لإيديولوجيا البطل - الراوى عند إدريس - سوف يسترد ثنائية الخير والشر .

فى أعمال يوسف إدريس نفسه ، هناك نغمة أخرى فيما سبق مباشرة من أعمال قصصية ؛ (قصة حب)[٧] مثلاً ، حيث تتشكل الرواية حول إيجابية البطل الثورى . أما فى (البيضاء) فالبطل ينسحب تدريجيا من التزاماته المختلفة فى الحياة كى يكرّس فكره وحياته حول حبه الملّح ، من جانب واحد ، لـ « سانتى » ، البطلة اليونانية الثورية ، بينما يسود تهكم الراوى - البطل لذاته أسلوب الرواية كلها . فما علاقة هذه الرؤية الساخرة للبطل - أو التهكمية - بالأزمة التاريخية فى المجتمعين ؟ ما علاقة الزمن السردى بالزمن التاريخى خارج النص ؟ مما يصل بنا إلى السؤال الجوهرى : ما العلاقة بين الأدب والتاريخ ؟

لقد حدد فلوبير بنفسه علاقة روايته بالتاريخ وقدّم دلالتها على أنها رواية فشل جيله ، فشل الجيل الرومانسى : حفرت رجعية ٤٨ هوة بين الفرنساتين : فرنسا التقدمية ، والأخرى الرجعية ،[٨] وهناك بالفعل تسجيل للتاريخ فى (التربية العاطفية) عَبْر ذكر عدة تواريخ أساسية فى ذاكرة القارىء الفرنسى : يومى انتفاضة ٢٣ ، ٢٤ فبراير ١٨٤٨ ، يونية وقتل الإرهاصات الأولى للديمقراطية ، ١٨٦٧ وقد استقر النظام الرأسمالى فى فرنسا ، وفقد الشباب الرومانسى هويته المتمردة ، المطالب المختلفة للجماهير الشعبية وللفئات الأخرى ، إقالة الملك وسقوط القصر . . . إلخ ، كما تمثل الشخصيات الروائية المختلفة أنماطاً اجتماعية موجودة فى الواقع : الرأسمالى الناشىء والرأسمالى الناجح ، أنماط من الأبطال الثوريين أو المتمردين أو الساخرين ، نساء من فئات مختلفة فى المجتمع البرجوازى .

أما يوسف إدريس فيؤكد بدوره أنّ روايته وثيقة تاريخية لفترة من حياته ومن حياة بلاده : « فإن كان بطلها هو (يحيى) إلا أنها وثيقة حية لفترة خطيرة من فترات الحياة فى بلادنا ، فترة لا أعتقد أن أحدا تناولها »[٩] . أو : « عندما كتبت مثلا رواية (البيضاء) فقد كنت أريد أن أكتب تاريخ هذه الفترة من حياتى »[١٠] ، أى هذه الفترة التى اعتنق فيها الشيوعية . عكس (التربية العاطفية) لا نشهد هنا فاعلية هذا التاريخ ، بل يتحول المروى إلى صورة ذهنية عبر أسلوب البطل - الراوى . وسوف نرى كيف أن هذا الخطاب الأحادى التقريرى متطابق - للأسف - مع خطاب السلطة السياسية الإيديولوجية فى تلك الفترة من تاريخ مصر المعاصر .

وهنا سوف أحاول اكتشاف ما لا يقوله النصّ عن التاريخ ؛ أى عن هذا التاريخ المتضمن فى النص الروائى ، أى التاريخ كما يعيد النص تشكيله لإنتاج دلالة غير الدلالة التى يصرّح بها على لسان الراوى أو الراوى - البطل أو الشخصيات الأخرى . وأستند هنا إلى تعريف « بيير باربريس » للمعانى الثلاثة لكلمة historie بالفرنسية ، التى تشير بالعربية إلى كلمتين : التاريخ والحكاية . فهناك ثلاث دوائر للـ historie :

١ - التاريخ بمعنى الوقائع والأحداث التى تكون فترة تاريخية .

٢ - التاريخ بمعنى الفرع المعرفى الذى يدرس الوقائع التى ينتقيها ويسميها .

٣ - الحكاية المتضمنة فى الأعمال الأدبية التى تقول هذا التاريخ الآخر غير المسمى ، غير المعروف أحيانا ، أو المتجاهل عمدا فى التاريخ الرسمى : تاريخ الأزمة فى فترات الازدهار ، تاريخ الركود فى فترات التقدم ، هذا الإيقاع الآخر الذى لا يقوله إلا الأدب[١١] .

وهو بالدقة هذا الإيقاع الروائى بين الغائب والحاضر الذى أريد تحليله عبر « بنية الشكل » فى المقارنة بين (التربية العاطفية) و(البيضاء) .

وسوف أجرى هذا التحليل عبر ثلاثة مداخل للروايتين :

١ - الحبكة الروائية .

٢ - قول الراوى .

٣ - بناء الزمن .

أ - الحبكة الروائية :

تتميز الروايتان على مستوى الحبكة ، بالقطع مع ما سبقها من روايات فى مجتمعها ، ولذلك نرى اختلافا فى منظور الحبكة هنا وهناك ، فقد اعتبر تفكك الحبكة فى (التربية العاطفية) فشلا روائيا عندما ظهرت الطبعة الأولى للرواية فى ١٨٦٩ ، ولم يمجدها إلا الروائيون الجدد الفرنسيون عندما تم تقييم الشكل الروائى الذى لا يتسم بنظام الحبكة : بداية ، قمة ، نهاية . أما (البيضاء) ، فلا نجد فيها أيضا خط الحبكة هذه ، وتتسم بصور التكرار الذى يتعارض مع مفهوم تطور البطل السائد فى جماليات الرواية التقليدية ، عامة ، ومفهوم البطل الإيجابى الذى انتشر فى رواية الواقعية الاشتراكية وبعض روايات العالم الثالث فى الخمسينيات ، خاصة .

يقوم التسلسل السردى - فى غياب خطّ البداية ، القمة ، النهائية-على المفارقة بين البداية والنهاية[١٢] فى الروايتين : فى البداية كانت رومانسية « فريدريك » والتزام يحيى الثورى . أما النهاية فتظهر انتهازية الأول ويأس الثانى ؛ فيحدث الفشل فى الحالتين مع قتل الحلم - الوهم .

فى البدء إذن ، كانت الأحلام العظيمة : الفردية لفريدريك والقومية ليحيى : « فكر فريدريك فى الغرفة التى سوف يقطنها هناك ، فى خطة دراما ، فى مواضيع لوحات فنية »[١٣] . أما يحيى فيقول : « فالعمل الذى نقوم به جاد وخطير (. . .) . كنا فى عنفوان معركة الاستقلال ، ومجلتنا تخوض حرباً لا هوادة فيها لإعداد الشعب للمعركة ولا مجال للعاملين فيها للتفكير فى غير العمل والكفاح (. . .) والمعركة ضد الاستعمار قائمة فى كل مكان . . . فى السودان ومصر وسورية والبلاد العربية وشمال أفريقيا وقبرص وفى كل مكان »[١٤] .

تبدأ (التربية العاطفية) بأحلام البطل الرومانسى ، خريج الثانوية العامة الذى يستعد لترك مدينته الإقليمية من أجل دراسة الحقوق فى جامعة باريس . وتسير الرواية بعد ذلك عبر المشاهد غير المترابطة ، التى لا تنمو فيها شخصية البطل بالمعنى المعروف للرواية التقليدية ، ولا تتصاعد الحبكة من صراع إلى قمة ثم حل ، بل ينتقل البطل بين خموله وحلمه الرومانسى وطموحاته التى فجرتها باريس العاصمة نحو التحقق الاجتماعى ، بين حبه الواحد والوحيد حتى آخر الرواية (« لمدام آرنو ») ومغازلته لفتاة نصف داعرة تارة ، وسيدة ثرية فى المجتمع تارة أخرى (« روزانيت » و« مدام دامبروز » زوجة الرأسمالى الناجح) . ويتجول فريدريك وحيدا ، حتى إذا صاحبه أحد ، فى باريس مذهلة ، نراها فى كل ساعة من ساعات الليل والنهار ، تندلع فيها الثورات المختلفة لهذه الفترة بين ١٨٤٠ و١٨٤٨ ، فى صراع حاد للطبقات وحشود جامحة للطلاب . ينسجم فريدريك أحيانا مع ما يحدث ، ويتأمل المشهد غير منتم غالبا : « الجرحى الذين يسقطون ، والموتى الممددون لا يبدون جرحى حقيقيين ولا موتى حقيقيين . كان يبدو له أنه يشهد مسرحية »[١٥] . فى حركة تنازلية نرى إحباطه التدريجى وموت أحلامه . وتنتهى الرواية بهذه الملحوظة المشحونة بالمرارة ، التى يتبادلها مع « دى لورييه » ، صديق طفولته ، عندما يتذكران بأسى أوّل بيت دعارة ذهبا إليه . وتنتهى الرواية بهذا التأمل الحزين : « قال فريدريك : كان هذا أفضل ما عشناه ! » ، ويتجاوب معه « دى لورييه » : « نعم ، ربما ؟ هذا أفضل ما عشناه ! »[١٦] .

فى هذا التفكك للحبكة نرى علامة مهمة لمحتوى الأزمة التاريخية التى عبر عنها فلوبير ، وسوف نرى تأكيد ذلك فى تحليل قول الراوى والزمن الروائى فى (التربية العاطفية) .

أمّا (البيضاء) ، فتعبر أيضا عن أزمة تاريخية عبر الشكل المتوتر للحبكة أو اللا حبكة الممتدة بين لقاءات البطل اليومية مع « سانتى » ، فى الساعة الثالثة والنصف ، ومشاهد مختلفة لحياته العاملة والمناضلة واشتراكه فى مجلة معارضة ، كتابة وإدارة . هنا أيضا لا نصل إلى قمة صراع أو حلّ ، إذ إنّ الحدث ينتقل عبر فترات بين إحباط الحب وإحباط العمل السياسى والنقابى والوظيفى . ويبدو فى أول الرواية أن لا مكان للحب فى الحرب الدائرة بلا هوادة ضد الاستعمار ، لكن تدريجيا نرى يحيى ينسحب من كلّ شىء فى الحياة إلا « سانتى » ، ويقطع الريف إلى المدينة ، من بولاق إلى الزمالك ، عبر مشاهد متتالية للقاهرة ليست متصلة هى

الأخرى بخط حبكة متنامية حول حدث . ونرى الواقع المروى دائماً من وجهة نظر البطل ، واقعاً يراه متدنياً برائحة الأحياء الشعبية – ويصف نتانتها – وأصواتها – التى يسمعها مُزْعجة – فى تناقض يؤثره البطل – الراوى بينها وبين رقة سانتى وجمالها وكمال خلقها ؛ فنراه تدريجيا ينفر من كتابته ودوره فى المجلة ، ومن ممارسة الطب فى الحى الشعبى ، ومن العمل النقابى بين عمال الورش ؛ فى مفارقة حادة حسب زاوية البطل للرؤية بين العامل فى الواقع والصورة المثالية الشيوعية للبطل التى ينتمى إليها إيديولوجيا . وفى صراع أخير مع المجموعة الشيوعية التى ينتمى إليها يحيى ؛ تبعد عنه « سانتى » تعسفياً ، ثم يسجن ، وتنتهى الرواية بهذه الملاحظة العدمية : « ولو أن أحداً لوّح لى أن سانتى ممكن أن تتحول ذات يوم إلى ذكرى لخنقته احتجاجاً وغضبا .

ولكن أحدا لم يقلها ، حتى أنا لم أقلها لنفسى ، إنما بلا قول أو ضجيج تكفّل الزمن بكل شىء ، وفى صمت وبلا مؤشرات الزمن القاتل . نهاية الأشياء . . . »(١٧) .

ولنقف عند هذه الملاحظة التى تنهى الرواية لكى نتساءل : هل وصل إلى القارىء هذا الشعور بالقضاء على كل شىء بفعل الزمن الروائى أو تلقاه من خلال قول الراوى التقريرى ورؤيته الأحادية ؟ .

٢ – صوت الراوى :

ويتجدد فى الاختلاف بين ضمير الغائب فى (التربية العاطفية) وضمير المتكلم فى (البيضاء) ، رغم إعلان فلوبير فى أوراقه الخاصة أن التجربة الروائية تعكس تجربة معيشة بينه وبين السيد والسيدة « شليسنجر »(١٨) ، بينما لم يعلن يوسف إدريس فى شهاداته إلا عن معايشة الجزء العام للتجربة : علاقته بالمجموعة الشيوعية وتاريخ الفترة : ففى الروايتين هناك رؤية ساخرة للبطل عبر قول الراوى الغائب – الحاضر فى (التربية العاطفية) من خلال الحكم المباشر والأسلوب غير المباشر الحر . حيث يختلط صوت الراوى بصوت البطل دون أية علامة شكلية للتمييز بين القولين ؛ وعبر تهكم البطل على ذاته فى (البيضاء) من خلال القول المباشر .

يصف راوى (التربية العاطفية) البطل الشاب الرومانسى ، المتأمل لذاته ، الكسول ، كثير المشاريع وقليل الإرادة ، شبه العاجز عن الفعل ، فيتدخل فى الحكم عليه عبر الخطاب غير المباشر الحر : « يجد أن السعادة التى تستحقها نفسه الممتازة قد تأخرت »(١٩) . وهذه السخرية من أحلام البطل الكبيرة وفعله القليل تعود بوصفها مفتاحاً قيمياً أساسياً للراوية . « إذ إن القرارات المبالغ فيها لم تكن تكلفه الكثير »(٢٠) ، وكان لديه « خطط لكتب ، مشاريع سلوكية ، توجهات نحو المستقبل »(٢١) ، و : « لم يكن يرى فى المستقبل إلا سلسلة لا نهاية من سنوات مليئة بتجارب العشق »(٢٢) أو : « مثل مهندس يصنع مشروع قصر ، كان يدبر حياته مسبقا ، ويملؤها بالأشياء الرفيعة ، الرائعة »(٢٣) . ويتحول كل هذا عندما يرث عما ثرياً له ، إلى جهد لتأسيس شقة فاخرة ، مليئة بهذه الأشياء « الرفيعة ، الرائعة » ، كى يستقبل فيها « عاشقة المستقبل » أى « مدام آرنو » . ومن الملاحظ أن بطل يوسف إدريس ، يحيى ، انشغل أيضا بتأسيس شقة فى الزمالك ، يبتعد بها عن إزعاج بولاق وتمكنه من استقبال سانتى فى ظروف أفضل . وإذا كان هناك أيضا أسلوب ساخر فى (البيضاء) يتهكم من خلاله البطل على نفسه ، فيتم ذلك عبر القول المباشر . فى صورة تكرارية أيضا ، تتردد مرارا فى نسيج الرواية ، يسخر البطل من شكله وابتسامته البلهاء : « وعلى وجهى ابتسامة معوجة لا تطاوعنى كلما حاولت أن أجعلها ابتسامة حبيب اختلت وكادت تصبح ابتسامة أبله »(٢٤) ، ومن التزامه : « كل شىء يجرى وكأنها الخطة لجيش محكمة وكل شىء ينفذ ، وكأننا فى خط النار »(٢٥) . وهذه الصورة أيضا من الصور المتكررة فى الرواية التى تسهم فى بناء نظامها القيمى المضاد للثورة والذات معا .

وفى كلتا الراويتين ؛ ينتقل صوت الراوى من السخرية إلى التضامن مع رومانسية البطل والشفقة على يأسه . لكن هناك اختلافا بين أسلوبى هذا التضامن وهذا التقييم الإيجابى لحزن البطل الرومانسى : فى (التربية العاطفية) تبقى السخرية ملتصقة باللحظة الرومانسية ، بينما تنفصل اللحظتان فى (البيضاء) ؛ فحينما أراد « فريديريك » الانتحار ، يصفه

الراوى واقفاً على جسر فوق نهر السين والطبيعة تشاركه اليأس :

« كانت غيوم غامضة تجرى على وجه القمر . فتأملها وحلم بعظمة الأماكن ، وتعاسة الحياة ، والعدم الذى يحوط كل شىء . وطلع النهار . كانت أسنانه تصطك ، وتساءل فى نصف نعاس ، مبتل بالضباب ، والدموع تملأه ، لماذا لا ينتهى ؟ تكفى حركة واحدة ! وسحبه ثقل جبهته ، وتصور جثته عائمة فى المياه ، وانحنى فريدريك »[٢٦] .

ثم يسترد الراوى سخريته :

« لكن السور كان عاليا بعض الشىء ، فلم يجتزه فريدريك بسبب خوله »[٢٧] .

وفى آخر فصول الرواية وبرغم أنه قد وصل إلى قناعة أن « مدام آرنو » كانت حبه الوحيد وظلت كذلك « ألم تكن مثل جوهر قلبه ، الأساس نفسه لحياته ؟ »[٢٨] . وحزنه عليها عندما ضاعت ثروة زوجها وعرض أثاث منزلها للبيع فى المزاد العلنى ، وشعر « فريدريك » وهو ينظر إلى الأشياء التى تباع « كأن أجزاء من قلبه تذهب مع هذه الأشياء » ، رغم ذلك كله نجده فى النهاية غير مهتم حتى « بمدام آرنو » ، لا يفكر إلا فى ذاته ، ذاته فقط ، الضائعة فى أنقاض أحلامه ، مريضاً ، مليئاً بالألم واليأس »[٢٩] .

أما فى (البيضاء) فلحظات اليأس فاصلة ، لا سخرية فيها :

« وكدت أعود لخنق نفسى بالدموع .

لماذا أنا تعس هكذا ؟ يقولون إن الحب يسعد الإنسان ، وأنا لم أحب مرة إلا وشقيت ، وكأنى لا أحب إلا لأشقى . لماذا الحب من أصله ، وإذا كان لابد ، فلماذا أختار طريق العذاب والألم ، أية قوة مجنونة داخل تدفعنى دائماً لتمزيق نفسى ؟ »[٣٠] .

وعندما يكتشف « يحيى » ، كما تقول اعتدال عثمان « أن الحلم تعويض هش لا يغنى عن التحقق الفعلى ، أو عن الأمل فى تواصل حقيقى »[٣١] ، يغمره اليأس ويعانى « أبشع أنواع العذاب ، إذا سألت نفسى ماذا أفعل عذبنى السؤال ، وإذا أجبت عذبتنى الإجابة ، وإذا حلمت تعذبت ، وإذا شككت أقاسى أمر الهوان »[٣٢] .

ويسخر الراوى فى الروايتين من تأمل البطل لذاته فى بداية ممارسته للطب ، نجد البطل فى (البيضاء) مؤديا لتمارين الرياضة أمام المرآة : « أجرب نفسى أمام المرآة . . وأجدها ابتسامة عسيرة ، وألعن نفسى لهذا الزيف »[٣٣] ، بينما يحلم « فريدريك » بوقفته ، محاميا ، فى المحكمة : « كان يرى نفسه فى قاعة الجلسات »[٣٤] ، أو عندما قرر الدخول فى انتخابات النيابة ، ينجذب لصورته « فى ثوب النواب »[٣٥] . ففى الروايتين ، إذن ، إدراك بأن البطل يعانى من انفصام حاد بين حقيقة ذاته ورؤيته لذاته عبر طموحاته وأحلامه .

أما حقيقة الذات فى الرواية ، فتظهرها علاقتها بصورة الواقع فى البنية الزمنية التى يشكلها أسلوب الرواية . إن قدرة المبدع على بناء الزمن الروائى تسهم هنا فى تصور إعادة التشكيل الفنى لزمن الأزمة التاريخية عبر الأصوات المتعددة فى تحقق الرؤية المفارقة « لفلوبير » ، بينما تبقى رؤية يوسف إدريس محاصرة فى أحادية الأحكام الإيديولوجية المعادية لمجموعة المجلة . فيقيم التشكيل الفنى للزمن اللعب الأدبى بين حقيقة التاريخ وإبداع الجماليات ، فيظهر عند فلوبير التصارع الحى لقوى الواقع ، بينما يبقى يوسف إدريس خاضعا عبر تقريرية خطابه الروائى فى (البيضاء) لخطاب السلطة السائد فى أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات . وننتقل الآن إلى تحليل الزمن الروائى .

٣ - بناء الزمن :

ونحلله عبر ثلاثة مستويات :

١ - الإشارة الزمنية .
٢ - الزمكانية الروائية .
٣ - إيقاع الرواية .

(١) الإشارة الزمنية :

تتميز (التربية العاطفية) بكثرة الإشارات الزمنية من تواريخ أحداث الرواية إلى التواريخ الدالة لحياة فرنسا السياسية عبر الإشارة إلى الأحداث المهمة فى ماضى الشخصيات وفى تاريخ أسرتها ، بينما تبدو الإشارة الزمنية مبهمة وشبه ملغاة فى (البيضاء) ، برغم إعلان يوسف إدريس أنه يتحدث فى روايته عن فترة أساسية من تاريخ مصر المعاصر .

بدءاً من الجملة الأولى فى (التربية العاطفية) – فى ١٥ سبتمبر ١٨٤٠ . . .(٣٦) – حتى الأحداث الأخيرة التى تتركز حول ١٨٦٧ ، تتمحور الحبكة الروائية حول المراحل الأساسية لـ (التربية العاطفية) ، للبطل وبجيله من الشباب الرومانسى : « ٥ سنوات بعد ذلك »(٣٧) ، « ذات يوم فى ١٢ ديسمبر ١٨٤٥ حوالى التاسعة صباحاً . . .(٣٨) إلخ . وترتبط هذه المراحل الخاصة بحياة الشخصيات أولا بتاريخ كل أسرة وطموحاتها ، وثانيا بتاريخ فرنسا الاجتماعى والسياسى بين ١٨٤٠ و١٨٦٧ ، وهى الحقبة التى شهدت اندلاع الصراع الطبقى والأيام الثورية بين ٢٣ – ٢٤ فبراير ١٨٤٨ حتى القمع فى يونية من السنة نفسها حتى استقرت بعد ذلك البرجوازية الرأسمالية فى البلاد .

ونجد حياة الشخصيات لا تنفصل عن الأحداث المروية . فـ« مدام مورو » ، والدة « فريدريك » التى ربته فى غياب أبيه الذى مات وهى حامل فيه ، تنحدر من أسرة نبلاء ضاعت ثروتها فتريد لابنها الصعود الاجتماعى ولاتحب ، إذن ، أن تسمعه ينتقد الحكومة لأنه سوف يحتاج إلى حماية كى يصبح كما تطمح إلى ذلك - « مستشارا للدولة ، سفيرا ، وزيراً »(٣٩) ، وقد يوحى نهذا نجاحه فى المدرسة . أما « ديلورييه » فكان أبوه ضابطا فى جيش نابليون ، حاقدا لسوء حاله بعد تدهور الإمبراطورية ، حزينا على الإمبراطور ، يضرب ابنه ، وزوجته ، إذا حاولت الدفاع عن ابنها . و« دامبروز » ، وهو يمثل فى الرواية الرأسمالى الناجح ، فقد تخلى عن « الدال » ، لقب النبالة ، ليضمها إلى اسمه « دامبروز » ، ليختار الصناعة ويبنى ثروة مهمة : وهى الشخصية التى سوف تساعد « فريدريك » على صعوده فيما بعد ، والتى سوف يشتهى « فريدريك » زوجته الجميلة فى آخر مراحل انتهازيته وأعلاها، وهناك شخصيات أخرى ذات أصول شعبية : « روزانيت » مثلا التى اشترك أبواها فى ثورة عمال النسيج فى ليون – وتعطينا هذه الأمثلة القليلة صورة للتماثل بين تاريخ الشخصيات الروائية وتاريخ فرنسا الاجتماعى ، وهى من العلامات الزمنية الأساسية فى (التربية العاطفية) .

ويأتى الكثير من الأحداث التاريخية فى تقديم الراوى للحبكة الروائية : الأيام المضطربة فى ١٨٤٠ ، وكل التفاصيل التى واكبت القانون الانتخابى والخلاف مع إنجلترا ، والملايين التى أنفقت فى غزو الجزائر . . إلخ ، بوصفها علامات تنبىء عما سيحدث بعد ذلك من ثورة دامية فى ١٨٤٨ . نشهد مظاهرات الطلاب وتضامن الشارع الباريسى ، بينما يتعرف « فريديك » بعض الشخصيات التى سوف نتابع مصيرها مع تدهور الأحلام . يأتى التاريخ فى كلام الراوى أو على لسان الشخصيات ، فيقول ديلورييه : « إن هناك ١٧٨٩ أخرى سوف تأتى » ، أو يصر مواطن برغم اعتراضات زوجه على الخروج إلى الشارع للانضمام إلى الثوار : « قد قمت بواجبى فى كل مكان ، فى ١٨٣٠ ، ٣٢ ، ٣٤ ، ٣٩ ! واليوم هناك معركة . لابد أن أشارك فيها ! اتركينى! »(٤٠) .

وتتمحور الأحداث الأساسية حول يومى ٢٣ ، ٢٤ فبراير ١٨٤٨ : ما قبلها من تحضير وقلق سياسى وصراعات بين السلطة والمعارضة ، ودور الطلاب واشتراك الشارع فى المعركة التى حسمها اشتراكه . فيسجل التاريخ مرتين فى الرواية : عبر أحداثه الأساسية ، وعبر آثاره فى ذاكرة الشخصيات . وهى جميعا آثار للواقع فى الأسلوب الروائى .

وربما يبدو أكثر أهمية من هذا وذاك ، أن اللحظات الحاسمة فى حياة البطل « فريدريك » تدور فى يومى ٢٣ ، ٢٤ فبراير ١٨٤٨ ، حيث يفقد الأمل فى تحقق علاقة الحب مع « مدام آرنو » ، ويترك نفسه للمتعة الجنسية والفرار مع « روزانيت » مديراً ظهره للثوار ، ومؤثرا طريق الصعود الاجتماعى . ويشهد الجزء الأخير للرواية ، بعد أن قتلت الإرهاصات الأولى

للديمقراطية فى يونية ١٨٤٨ ، قفزة زمنية إلى ١٨٦٧ ، وقد قضى الزمن على الأوهام الرومانسية للشخصيات الأساسية حتى النهاية التى سبق أن ذكرناها عبر آخر حوار « لفريدريك » و« ديلوربيه » .

ورغم التشابه بين « التيمة » الأساسية لـ (البيضاء) وقصة (التربية العاطفية) - الحب الرومانسى المستحيل لامرأة متزوجة فى فترة تغير تاريخى - لا نجد فى (البيضاء) برغم إعلانات يوسف إدريس المتكررة ، الكثافة نفسها التى للتاريخ فى الرواية ، سواء عبر العلامات الزمنية المباشرة ، أو من خلال الأسلوب القصصى . إن نظام الإشارة الزمنية هنا مختلف تماماً .

نلاحظ - أولاً - غياب الحدث التاريخى ، برغم الإشارة العامة إليه : المعركة ضد الاستعمار ، وذكرى لجنة الطلبة والعمال ، والقمع البوليسى للمجموعات السرية . لكن هذه الأحداث المهمة سرعان ما تتحول إلى جزء من الإيديولوجيا المعلنة للرواية : فالإشارة الأولى تحدد رومانسية البطل ونضاله ، والثانية تركز على الاختلاف بين العامل المثالى فى الخيال الشيوعى والعامل فى الواقع (من أجل إدانته !) ، أما الثالثة فتستخدم من أجل إلقاء المسئولية على المجموعات السرية (لا لفضح القمع !) ، ويتحول النظام القيمى للرواية إلى نوع من الإدانة المباشرة ، التى تحجب ثراء الحياة والتركيب الإيديولوجى للمجتمع وللمواقف المتصارعة فيه ، على عكس ما يأتى فى (التربية العاطفية) .

وبينما تغيب الإشارة التاريخية فى ذكر الأحداث وتفقد الرواية جزءاً من تاريخيتها ، نراها مكثفة فى كل ما يخص العلاقة مع « سانتى » ، مما يبطل كلام الروائى الخاص « بتاريخية » ووثائقية روايته ، ومن خلال تحليل أسلوب الرواية ، سوف نرى كيف تعطى دلالة التاريخ الآخر ، غير المروى ، محدودية الاستعمال الإيديولوجى للتاريخ .

فهناك إشارات زمنية خاصة بتكرارية أيام الأسبوع التى تأتى فيها البطلة فى شقة يحيى كى تأخذ دروسا فى اللغة العربية : الثلاثاء والسبت ، ويضاف إليهما الخميس ، برغم توقف الدروس منذ البداية . وهناك تثبيت لموعد الزيارة : الثالثة والنصف . وبالإضافة إلى هذه المواعيد الثابتة ، هناك تعين لكثير من المواعيد الأخرى الخاصة « بسانتى » التى تلعب دور المعالم على طريق يحيى : يوم الأحد فى الساعة الثالثة أمام سينما ميامى ، أيام العيد والرجوع إلى « سانتى » فى اليوم الثانى للعيد ، الساعة الثامنة ، « الساعة السادسة تماما » ، . . إلخ . وبين الموعد والآخر هناك أهمية الانتظار ، والإشارة إليه ، لتحديد إيقاع الرواية الأساسى : « وكان بيننا وبين الأحد عدد من الأيام »[41] ، « ولم يبق على الثالثة والنصف - ميعاد سانتى - إلا تسعون دقيقة » ![42] . وفى روتين الزمن اليومى ، زمن حياة يحيى الممل ، القاتل ، لا يعيش البطل إلا من أجل هذا الزمن الذى يقضيه مع « سانتى » : « مازالت كل دقيقة من دقائق المشهد حاضرة محفورة فى ذاكرتى لا تنمحى »[43] .

ونرى أن هذه الأهمية المكثفة الذى يأخذها فى الرواية زمن « سانتى » تلغى ادعاء التاريخ الموضوعى والحقيقة الوثائقية الذى يعلنه يوسف إدريس : « فإن كان بطلها هو (يحيى) إلا أنها وثيقة حية لفترة خطيرة من فترات الحياة فى بلادنا ، فترة لا أعتقد أن أحدا تناولها »[44] . ونأتى هنا لأهم جزء فى دراستنا : ما معنى الحقيقة التاريخية فى الرواية ؟ أو كيف تستطيع المفارقة أن تبنى الدلالة التاريخية بإظهارها تعدد أصوات الواقع ما لم يستطعه ادعاء الحقيقة المبنى على الإيديولوجيا الأحادية . أى أن للفن علاقة خاصة بالحقيقة قد يفسدها الإعلان الإيديولوجى . ونضيف إلى ذلك كيف أن التماثل بين جزء من الخطاب الروائى فى (البيضاء) قد اتفق مع الخطاب السياسى السائد للسلطة المصرية فى أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات مزيفا مرة أخرى معنى « الحقيقة التاريخية »[45] . فبينما نجحت (التربية العاطفية) فى أن تجعل من الحدث التاريخى جزءاً من النسيج الروائى ، تبقى (البيضاء) فى حالة انفصام بين الصورة الذهنية للحدث التاريخى والرواية العاطفية للحب الرومانسى . وسوف نستخرج من تحليل الزمكانية الروائية للنصين ، كيف أن كثافة تعدد الأصوات عبر صوت الشارع ، والشخصيات المختلفة ، وقسوة الحدث وحركة

التاريخ من خلال الأسلوب السردى فى (التربية العاطفية) تظهر أحادية الخطاب الإيديولوجى فى (البيضاء) .

(٢) الزمكانية الروائية :

عبر الزمكانية الروائية تتكون فى الروايتين العلاقة المتناقضة بين البطل والواقع ؛ بين أصله الريفى ونموه فى المدينة - العاصمة : [باريس فى (التربية العاطفية) ، القاهرة فى (البيضاء)] فينجذب البطل إلى الحياة فى المدينة ، ويؤدى هذا التعارض إلى تغريب البطل والواقع معا .

ومنذ البداية ، تقدم لنا الروايتان الملل الذى يعيشه البطل عندما - يرجع إلى بلدته ، فريدريك للإجازة الصيفية ، ويحيى كى يقضى أيام العيد ، هذا التقليد الأساسى كما يقول البطل : « فشىء مقدس أن يعود أبناء القرى الذين استوطنوا المدن إلى قراهم فى الأعياد »(٤٦) . وبينما يعرف فريدريك مسبقا هذا الملل إذ يقول الراوى : « كان السيد فريدريك مورو ، الناجح توا فى الثانوية العامة ، ذاهباً إلى «نوجان سورسين» حيث سيعانى لمدة شهرين ، قبل أن يذهب لدراسة الحقوق »(٤٧) ، يبدأ يحيى رحلته إلى الريف مليئا بالشوق الجارف لرؤية أهله والحنين للنخيل وللبيوت الرمادية وسرعان ما يحبط : ما أكاد أطالع كل هذا حتى أبدأ أتناقض مع نفسى . . . فنحن نسير فى المدينة بسرعتها القاهرة المجنونة ، ولكننا هناك ، فى تلك الأرض الواسعة غير المحدودة نحبو ، بل نقف فى أماكننا لا نسير »(٤٨) ، وتجسّد الروايتان فيما بعد الابتعاد التدريجى عن المكان الأصلى إلى مكان الرغبة - الطموح - الحلم ، ليتوازى كما سنظهر مع رغبة الصعود فى المكانة الاجتماعية(٤٩) .

نستطيع أن نشهد فى الروايتين أنّ الانتقال فى المكان ، من الريف إلى المدينة ، يوازى الصعود فى المكانة الاجتماعية . ويعبر يحيى عن ذلك صراحة ، إذ يقول : « وكلما كان القطار يتقدم صوب القاهرة كانت غصتى تهدأ . فلم يكن القطار يقطع بى المسافة فقط ، كان يقطع بى أيضا مسافة نفسية ، ويبعدنى بسرعة عن ابن القرية المدين لها ، إلى ابن المدينة المذهول بأضوائها الضائع فيها الطامح يوما أن يخضعها ويتحكم فيها »(٥٠) ، مما يذكر لاشك بصرخة البطل الوصولى المعروف «لبلزاك» ، « راستينياك » ، عندما صعد فوق تلال «مونمارتر» التى تكشف عن مدينة باريس ، فتأمل العاصمة وقال لها : فلنتواجه الآن ، أنا وأنت ! وانتشرت «التيمة» فى رواية القرن التاسع عشر فى فرنسا ، تلك «التيمة» التى سمّاها «لوكاتش» ويسميها الكثيرون من النقاد الفرنسيين تيمة «الأوهام المفقودة» اقتباساً من عنوان إحدى روايات بلزاك المشهورة(٥١) .

«وفريدريك» أحد هؤلاء الأبطال الذين أتوا إلى باريس وضاعت أحلامهم فى غمار إغراءات المدينة ، فتحولوا من الموهبة والذكاء والرومانسية إلى الوصولية الاجتماعية ؛ فالمقارنة بين يحيى وفريدريك تبدو مثيرة للاهتمام من حيث انتقالها من الفضاء الجغرافى إلى الفضاء الاجتماعى ، ومن حيث المادة الروائية المقدّمة هنا التى تضمر الأبعاد النفسية والاجتماعية والأسلوبية الثرية فى الرواية التقليدية التى تربط بين البطل والمجتمع فى مواجهة البحث عن القيمة ، ونجد هنا أيضا مؤشراً مهماً على الاختلاف بين المجتمعات ونشأة هذا النوع من الروايات فيها .

فى الروايتين إذن نجد الانتقال من الريف إلى المدينة ، ونجد تماثلا بين المدينة والمرأة المحبوبة ، كما نجد صورة للصعود الاجتماعى حيث يتساوى الانتقال فى المكان والصعود فى المكانة الاجتماعية .

فى (البيضاء) نجد رسما ساذجا إلى حد كبير للخط الصاعد الأحادى ، الذى ينقل يحيى من الريف إلى المدينة ، كما نجد التعبير الفج عن احتقاره لأصوله والإذلال الذى تركه فى نفسيته إذلال أهله وتدنى أحوالهم ، هذه «القيمة» التى سوف يتناول عبد الحكيم قاسم تعقيدها وتناقضها الأساسى فى أسلوب روائى أكثر عمقاً ونضوجاً فى رائعته : (أيام الإنسان السبعة)

فينتقل يحيى من الريف إلى المدينة فى الحى الشعبى ثم من الحى الشعبى - بولاق ، حيث يترك فيها عيادته - إلى الزمالك . وتعبِّر علامتان عن شعوره بالتقزز :

١ - وصف المكان فى الحى الشعبى بقذاراته وروائحه النتنة - رائحة الكبدة متكررة فى أسلوب الوصف - وأصواته المزعجة التى لا تهدأ أبدا ، وضوء «النيون» البشع .

٢ - وصف أهله بقذاراتهم وأمراضهم ، ويتذكر يحيى فصل أبيه من وظيفته عند الخواجة فى المنصورة . ومن المثير للاهتمام أن نجد كلا الموقفين مقابلة الراوى - البطل بين هذه الدناءة التى يمثلها الواقع المثير للانزعاج على مستوى ثلاث حواس : البصر ، الصوت ، الرائحة ، وعلى المستوى الإيديولوجى ، وبين الجمال والكمال المتمثلين فى شخصية « سانتى » الأجنبية :

١ - يقول معارضا بين أهله وسانتى : «كنت أنظر إلى أبى الطيب وأخوق وأمى والفلاحين أبناء البلدة ، وأرى التراب والمرض والفاقة والخراب ، وأقول لنفسى هناك . . . فى مكان ما بين هذه الدنيا جنة صغيرة مخبأة لى . . هناك تلك الفتاة الحلوة ذات الإشعاعات . . . هناك سانتى »(٥٢) .

وفى الحى الشعبى أيضا يستاء يحيى من البرجوازية الصغيرة التى تسكنه : الجالسون على المقهى ، صاحب العمارة ، المرضان - عنتر وعبلة - وحتى العمال فيا بعد الذين صاروا ينظر لهم فى تعارضهم مع الصورة المثالية للعامل التى كونها وهو يناضل فى لجنة « الطلبة والعمال » فى ١٩٤٦ ، حتى وصل إلى أن يكره حياته ذاتها فى الحى الشعبى : « أعود إلى البيت لأتغدى فأجد ضجة الشارع وغباره وروائح الكبدة المقززة قد سبقتنى إليه ، وأجد طبيخ أم عمر ينتظرنى : خضار ولحمة ، ودائما خضار ولحمة والحلو برتقال ، وأم عمر كأم قويق واقفة قبالتى تحاسبنى على الطعام ، وتغالطنى علناً فى الحساب »(٥٣) . وهنا أيضا تأتى سانتى لكسر هذا الإيقاع الرتيب : « وأسرع ملهوفاً وأفتح الباب . وإذا بابتسامة عذبة دائما ، حلوة دائما ووجه نحيف أبيض تحيطه هالة من الشعر الأسود »(٥٤) .

لا يفسر يحيى قرار الانتقال إلى الزمالك إلا رغبة فى الهدوء ولاستقبال سانتى فى مكان أكثر رحابة : « لا أستطيع أن أضع حدا لما حدث ، قد وجدت نفسى ذات يوم أعدى كوبرى « أبو » العلا وأجوب الشوارع الواقعة فى الزمالك بحثا عن شقة أو حجرة أو أى مكان فى ذلك الحى الهادىء المهيب يصلح سكناً لى »(٥٥) . ويتخذ فكره وهمّه بعد ذلك كاملا لتجميل الشقة حيث تتحول إلى مكان مناسب لسانتى(٥٦) إذ احدث بعد نقله

أن ذهب لزيارة أحد فى حى شعبى - عنتر مثلا - يعود إلى الانزعاج ثانية ، وترجع صورة المرور على كوبرى أبى العلا للذهاب إلى الزمالك حيث « الونس والسلام »(٥٧) المتمثلين فى سانتى والشقة ، ولا تأتى سيرة التطلع الاجتماعى إلا على لسان شوقى ، زميله فى النضال وصديقه الذى كان الراوى - البطل يسخر منه ويتهكم من انفصامه بين قول اشتراكى جميل وأفعال بيروقراطية(٥٨) ، فشوقى كان دائما يستمع لكن يفعل ما يريد ، له قول خاص فى العلاقة الثنائية مع كل رفيق على حدة وقول عام فى الاجتماعات العامة . فأى مصداق تعطيه الرواية إياه ؟

٢ - وإذا كانت هذه الأساليب للتفرقة بين الواقع والمثال (الحى الشعبى / سانتى) والانفصام فى الشخصية بين العام والخاص ، من القيم المتكررة فى الرواية ، فهناك مشهد لا يأتى إلا مرة واحدة برغم أهميته ، وهو فصل أبيه من منصبه فى المنصورة . يقول يحيى : « أيكون أبوها خواجة صاحب أطيان ، مثل الخواجة صاحب البنك الذى كان يعمل عنده أبوك فى المنصورة وفصله عن عمله ؟ أبوك كان يعمل كاتبا عند الخواجة الغنى جدا الذى فصله فى لحظة وشرده »(٥٩) .

وتأتى بعد ذلك قيمة لم يهتم بها نقد روايات يوسف إدريس برغم أهميتها فى إدراج الرواية فى هذه السلسلة من الروايات التى تعرضت لمشكلة الحب بين العربى والأجنبية : « لماذا لا تنتقم لكرامة أبيك فيها ؟ لماذا لا تغتصبها فورا وتطرحها تحت قدميك كما طرحوا أباك تحت أقدامهم . . »(٦٠) .

ملحوظة عابرة لا تترك أثرا ظاهرا فى الرواية ، إلا أنها تمس القيمة الأساسية التى تنسجها الرواية وتكون جوهرها : التعارض بين الواقع الدنىء ، من الريف حتى البرجوازية الصغيرة فى المدينة ، والمثال الذى تجسده سانتى المناضلة ذات الوجه الجميل والملامح الدقيقة ، الأنيقة دائما ، فى بساطة القميص « والجوب » أو كمال ثوب السهرة ، سانتى الأجنبية ، سانتى « البيضاء » !

ونجد هنا إحدى علامات نظام الأحادية التى يفرضها الراوى - البطل على روايته ، حاكما على الآخرين ، ومخفياً إيديولوجيته الدفينة ، كما سوف نرى .

أما استراتيجية النص الروائى فى (التربية العاطفية) ، فبرغم انطلاقها من « التيمات » نفسها : الانتقال من الريف إلى المدينة الموازى للصعود الاجتماعى والتماثل بين المدينة - العاصمة والمرأة المحبوبة بوصفها رمزاً مثالياً للجمال وللكمال ، فتختلف تماما ؛ إذ ينسج الشكل الروائى قيماً مختلفة تماماً ، عن القيم التى توصلها (البيضاء) لقارئها .

فى (التربية العاطفية) يحدث تجاوز للثنائية الأحادية التى يطرحها يوسف إدريس (الدناءة/الرقى ، الشعب/سانتى - البيضاء) برغم الإيديولوجية التى تحرك فلوبير الروائى ، والتى كانت تفصل بالفعل بين الرقى - الجمال - الفن ، من ناحية والاحتقار للطبقات البرجوازية والشعب معا ، من ناحية أخرى . وعلينا هنا أن نحلل كيف يستطيع الشكل الروائى المتميز أن يوصل قيمة - أو قيماً - غير التى انطلق منها الروائى فى إيديولوجيته المعلنة التى تظهر فى قول بعض الشخصيات ، مثلما نجد فى قول « هوسونيه » : « إننى مشمئز من هذا الشعب ! » أو عندما يقول « فريدريك » « لدى لوربيه » : « كانت تنقص الشرارة ! لم تكونوا ببساطة إلا برجوازيين صغاراً ، وأحسنكم من الأوغاد ! » .

ويستطيع الوصف فى (التربية العاطفية) أن يخترق الإيديولوجية الساذجة التى ينطلق منها الروائى عبر جدلية الكتابة على مستويين :

١ -لعبة النظر المركبة بين نظرة فريدريك ونظرة الراوى إليه والقيم الخاصة بالمشهد المنظور إليه من ناس وأماكن فى الخارج والداخل ، ولعبة الأصوات المختلفة المتضمنة فى الواقع ، بينما يتخلل صوت الراوى الأصوات الأخرى ضامنة مفارقة القول فى عدة تدرجات ساخرة .

٢ - العلاقة الحميمة بين المكان والزمان فى الداخل وفى الخارج التى تجعل من (التربية العاطفية) إحدى أهم الروايات التاريخية فى تراث الأدب الروائى .

منذ بداية الرواية ، حيث تحدد الجملة الأولى لها تاريخ الحدث - « فى ١٥ سبتمبر ١٨٤٠ ، فى السادسة صباحا تقريباً » - والباخرة (الأتوبيس النهرى) تستعد لمغادرة باريس نحو الريف ، يظهر أول مشهد « لفريدريك » فى صورة رومانسية يرسمها الراوى فى شكل لوحة . وابتداء من هذا المشهد الأول نرى « فريديك » منظورا إليه ومتأملا ما سيتأمله الكثيرون فيما بعد : مدينة باريس .

« كان يقف قريبا من دفة المركب ، ثابتاً شاباً فى الثامنة عشرة من عمره ، ذا شعر طويل ، يمسك تحت إبطه بكراسة رسم . وعبر الضباب ، كان يتأمل أجراس الكنائس ، وأبنية لا يعرف اسمها ، ثم فى نظرة أخيرة احتضن جزيرة « سان لويس ، وجزيرة « لا سيتيه » « ونوتر - دام » ، وفى الحال ، بينما كانت باريس تغيب ، تنهد تنهيدة عظيمة »(٦٣) .

ففى هذه الفقرة الافتتاحية نجد بعض القيم الأسلوبية الخاصة بالرواية : نظرة الراوى للبطل التى ستتجسد فيما بعد رؤية ساخرة ، فيراه فى كثير من المواقع وهو يختار لنفسه صورة يتقمصها - الشاب الرومانسى ، إذ يقول عنه الراوى إنه يلعب « الأنتونى »(٦٤) ، الكاتب الموهوب ، الشاب الاجتماعى ، السياسى ، العاشق . . . ، إلخ - نظرة البطل لباريس وزوال المشهد ، أسماء المدينة التى تخلق ، أثرا للواقع ، يضمن فيها بعد القراءة الواقعية للرواية دائما .

ففريديك ينظر دائما إلى نفسه : « ظهر له وجهه فى المرآة . ووجد نفسه . جميلا . وظل ينظر إلى نفسه مقدار دقيقة(٦٥) » ، وإلى المدينة : « كان يظل لساعات وهو ينظر من فوق شرفته إلى النهر الجارى بين الجسور الرمادية . المسودة(٦٦) » ، أمام منزل حبيبته المتمنعة ، « مدام آرنو » : « كان ينظر وعيناه ملتصقتين بالحائط الأمامى وكأنه يعتقد أنه عبر هذا التأمل يستطيع أن يهدم الجدران »(٦٧) .

وتظهر له المشاهد من خلال حركة السفر . فيرى من الأتوبيس النهرى صورة المنازل البرجوازية الصغيرة فى الريف ،

المتراصة فى رتابة منفرة : « أكثر من أحد ، وهو ينظر إلى هذه الديار المنمقة ، الهادئة إلى أبعد حد ، يرغب رغبة حاسد أن يكون صاحبها ، لكى يعيش فيها إلى آخر أيامه ، بلعبة « بلياردو » ، مركبة ، امرأة ، أو أى حلم آخر»[٦٨] ، يتعارض مع أحلام « فريدريك » العظيمة التى يعتقد أنه سوف يحققها فى باريس : الكتابة ، الرسم ، العشاق»[٦٩] . يرى باريس تتضح ملامحها عندما يرجع إليها فى العربة التى تجرها الخيول مارة بالضواحى العمالية التى ينجح « فلوبير » فى وصف ملامحها تتراوح ما بين ملامح الريف والصناعة كما تشكلت فى بداية العصر الصناعى فبعد عبور قنطرة شارونتون الموجودة الآن فى ضواحى باريس الصناعية . . . « ظللنا نمشى فى خط مستقيم ، ثم عاود الريف الظهور . فى البعيد ، كانت مداخن المصانع العالية ترسل دخانها ثم استدرنا فى « إيفرى » صعدنا شارعاً ، وفجأة رأى قبة البانتيون »[٧٠] . ولايزال المشهد بين الطرق الطينية وحرف المنتجات الكيميائية ذات الأبواب العالية كما فى الريف تظهر قذارة الأبنية الملطخة بالنفايات والمياه القذرة ، فى عالم يتجول فيه عمال بلبسون « الأفرول » وجزارون ، وغسالات ، وهى صور لا نجدها الآن فى شوارع المدن الصناعية . وفى هذه الحركة والصورة الحية لباريس أواخر القرن التاسع عشر ، تظهر عينا الحبيبة : « كان الرذاذ يسقط ، وكان الجو بارداً ، وكانت السماء شاحبة ، لكن كانت عيناى تذكره بالشمس تلمع ساطعةً وراء الضباب »[٧١] .

وإذا كان فلوبير قد استند فى مشهده إلى التناقض نفسه بين الحى الشعبى القذر وجمال المرأة المحبوبة الذى نجده فى البيضاء ، إلا أن وصفه لباريس الممتد على صفحتين يجسد لنا الصورة الحية لمدينة صناعية ، مازالت تخالطها المشاهد الريفية التى تحدد زمكانية بدايات العواصم الصناعية الكبرى فى تناقضها الحاد مع المشاهد الريفية - التى رأيناها من قبل - والتى يمتزج رونقها مع رتابة حياتها ، كما يراها فريدريك .

ويرى فريدريك أيضا الناس فى مواقع الفئات الطبقية المختلفة : تلك التى تسافر معه بالأتوبيس النهرى ويحتقرها ، الشبان المشتركون فى الانتفاضات الباريسية ، الرأسماليون المختلفون . فبينما يحدد المشهد الخارجى قيمة الملل - وهى قيمة سائدة فى الرواية - ينتقل بصر فريدريك من ملل الطبيعة إلى تفاهة شكل البرجوازية الصغيرة التى تستقل معه الباخرة : « كان الريف فارغاً تماماً . وكانت فى السماء غيوم بيضاء واقفة ، والملل المنتشر كان خافتا ، كان يبدو مبطئاً لسير الباخرة ومظهراً هيئة المسافرين على نحو أكثر تفاهة »[٧٢] .

وهنا « يأتى وصف المسافرين الذين كانوا باستثناء البرجوازيين ، فى الدرجات الأولى - عمالاً وأصحاب محلات صغيرة مع نسائهم وأطفالهم . إذ إن العادة كانت حينئذ أن يرتدى الناس فى السفر الملابس الخفيفة . كان معظمهم يرتدى أغطية الرأس اليونانية القديمة أو القبعات الباهتة اللون والحلل السوداء المهترئة بفعل الاحتكاك فى المكتب ، والمعاطف التى تهرأت عروات أزرارها من كثرة الاستعمال » . ويدأب الراوى على وصف القمصان الملطخة بالقهوة وربطات العنق الممزقة وقذارة المركب الملىء بالقشور والسجائر المطفأة وبقايا المأكولات . وفى هذا المشهد للبرجوازية الصغيرة فى الباخرة تظهر مدام آرنو أول مرة لفريدريك بعد أن تفتح السور الذى يؤدى إلى « الدرجات الأولى » فى الباخرة (وهى علامة للانتقال من عالم إلى آخر) .

« وكانت مثل التجلى .

كانت جالسة ، فى وسط الدكة ، وحيدة ، أو على الأقل لم يكن يرى أحداً فى الضوء الذى كانت تبعثه له عيناها . وحينما مر بجانبها رفعت رأسها ، وانحنى كتفه فى حركة لا إرادية ، وبعد أن وقف على مسافة ، فى الاتجاه نفسه ، نظر إليها »[٧٣] .

ثم يصف « مدام آرنو » ، تحوطها هالة رومانسية جميلة ، فى وصف مشهور فى الرواية الفرنسية ، وتتعارض هذه الصورة مع قذارة البرجوازية الصغيرة على الباخرة .

وعلى هذا النحو ، نرى كيف تنسج الرواية صوراً مختلفة ، متتالية ، تؤكد التعارض بين قذارة الأوساط الشعبية وجمال المرأة المحبوبة فى فضاء اجتماعى آخر ، يسعى « فريدريك » إلى الانتماء إليه . لكن عبر وصف المكان فى زمكانيته - بدايات

المدينة الصناعية وانتقال فرنسا من بلد زراعى إلى دولة صناعية كبرى - يستطيع الراوى أن يوصل قيماً متجاوزة للأحادية .

فباريس هى « مدام آرنو » فى بيئتها المشبعة بقيم الجمال والفن : فزوجها يبيع اللوحات الفنية . لكن هنا يمتزج الفن بالمال وبالتجارة كما يشير إلى ذلك اسم تجارة « السيد آرنو » : « الفن الصناعى » . وسوف نرى كيف يؤثر هذا الخلط فى بداية طموحات « فريدريك » . باريس هى « مدام آرنو » ، لكن « فريدريك » يحدد منذ البداية كيف أن لها أصواتها الخاصة ، حتى فى علاقتها الحميمة بالبطلة : « كانت باريس تتعلق بشخصها ، وكانت المدينة تدوى مثل « أوركسترا » عظيمة من حولها »(٧٤) ، وتعود الإشارة إلى صوت باريس فى نهاية الرواية -الصوت العظيم لباريس المستيقظة من النوم »(٧٥) .

وتتعلق بباريس ، محددة زمكانيتها قيم أخرى ، فهى الفن والعلم والحب(٧٦) ، وتتكرر الإشارة : « كانت نسمة تفوح منها . واستنشقها « فريدريك » بكل قواه ، منتشيا بهواء باريس الطيب الذى يبدو كأنه يحمل تيارات العشق وروائح الفكر »(٧٧) .

وباريس ، فضلاً عن هذه المبانى ، هى المدينة الجميلة التى يصفها الراوى فى كل ساعة من الليل ومن النهار : « لم تبد له أبدا باريس بهذا الجمال »(٧٨) .

لكن باريس ، وهنا تتحدد زمكانيتها ومشاركتها فى النص الروائى ، ليست فقط فى رسم الفضاء الروائى المحيط بالأحداث لكن أيضا فى فاعليتها الخاصة ، فباريس هى مدينة الحركة والغليان قبل استقرار الرأسمالية المنتصرة فى نهاية الرواية ومن خلال حركة صعود « فريدريك » الطبقى ، تظهر بوضوح ، وغالبا من خلال عينيه . وصوت الراوى الساخر منه ، انتشار زمكانية الثورة فى الشارع ، هذه الثورة التى لا نراها أبدا فى (البيضاء) حيث لا نسمع فى روايه يوسف إدريس إلا الأحكام التى يفرضها علينا البطل - الراوى بينما نرى فى (التربية العاطفية) هذا الصراع الطبقى - الذى وصفه كارل ماركس فيما كتبه عن تاريخ فرنسا ، فى القرن التاسع عشر .

تبدو الثورة فى ثلاث فقرات أساسية للرواية : الفصل الرابع للجزء الأول ، ثم الفصل الأخير للجزء الثانى والفصل الأول للجزء الثالث ، ثم فى الجزء الأخير للرواية كله متوترة عبر أحداث مختلفة . وبرغم نظرة « فريدريك » الخارجية فى الغالب - نرى الأحداث كأنها ديكور مسرح ونرى فراره منها إلى العشق ، أو إلى الملذات إلا أنها تصلنا بجميع أصواتها .

هذه الأصوات التى تملأ الفضاء الروائى هى - أولا - الأصوات الواقعية للمتظاهرين بصراخهم وهتافاتهم وشعاراتهم . وهى - ثانيا - التضامن الذى يجمع بين الناس فى فترات المد الثورى : صورة تضامن الشباب ؛ وصورة غضب الشعب المتمثل فى اقتحامه للقصر الملكى (برغم سخرية الراوى من أعماله الوحشية !) ؛ بناء المتاريس فى الشارع المنتفض ، دخول « البروليتاريا » إلى القصر ، جلوس عامل على عرش الملك - وحتى عندما - يهرب « فريدريك » إلى غابة فونتنبلو مع «رروزانيت » باحثا عن بعض السعادة وهارباً من باريس تطارده صور الثورة : « علما من مسافرين ، آتيا مؤخراً ، إن معركة مرعبة ، دامية تعم باريس »(٧٩) ، « كانا يظنان أنهما بعيدان عن الآخرين ، فى وحدة حقاً »(٨٠) . ومع ذلك :

« كانا أحيانا يستمعان إلى صوت الطبول من بعيد . فكان هذا الصوت النداء العام الذى يذاع فى القرى ويدعو للذهاب إلى باريس ، من أجل الدفاع عنها »(٨١) .

وتمتلىء الرواية بصور لباريس الثورية ، وهى صور تبقى فى الذاكرة الروائية الفرنسية أكثر أشكال الوصف أهمية لصراع الطبقات فى فرنسا فى القرن التاسع عشر ، رغم الرجعية المعروفة عن موقف فلوبير الكاتب . فللجماهير صور مؤثرة : « من باب سان دونيس إلى باب سان مارتان » . كتلة واحدة داكنة الزرقة شبه سوداء(٨٢) وبينما كانت السماء العاصفة تزيد من حرارة كهربة الجمهور ، كان يدور حول نفسه ، غير مستقر ، فى حركة تموج واسعة »(٨٣) . وعندما تتأجج الحرارة الثورية ، وتسود الفوضى واليأس الشارع الباريسى ، يغلفها « صمت أسود »(٨٤) .

ومن خلال تجسيد حركة الشارع الفرنسي - وهذا ما لا نجده قط في (البيضاء) - نرى تفاصيل الاستعداد للانتفاضة ، ثم الانتفاضة ، ثم إحباطها ، وانتصار البرجوازية الباريسية على العمال المتفضين - في البداية نسمع صوت طلقات تمزق الجو ، في هذا التشبيه المشهور في الرواية الفرنسية : «وفجأة ، انفجر من ورائها صوتُ ، شبه قرقعة قطعة عظيمة من الحرير الذي يمزّق . كان إطلاق النار في شارع الكابوسين»[٨٥] . إنها فقرة درامية للغاية حيث تختلط ببداية الانتفاضة مشاعر البطل فريدريك بين الرومانسية واللامبالاة ، وحيث يمزقه التناقض بين المتعة الجنسية مع «روزانيت» ، والتعاسة لأن «مدام آرنو» لم تأت في الموعد الذي اتفقا عليه وأعدّ من أجله شيئا ثمينا في الغرفة ولذلك يصاب باللا مبالاة تجاه ما يحدث من انفجار حوله : «قال فريديك بهدوء :- آه يكسرون بعض البرجوازيين» ! ويضيف الراوي مؤكداً اللا مبالاة :

« هناك مواقع نرى فيها من هو أقل قسوة من الآدميين منفصلا عن الآخرين حيث إنه يستطيع أن يرى الإنسانية جمعاء تموت دون نبضة واحدة من قلبه»[٨٦]

ومن ثم يذهب مع روزانيت إلى الغرفة التي أعدها للأخرى التي لم تأت وينتهي المشهد الدرامي كالآتي : في الساعة الواحدة صباحاً . يوقظ ضربُ النار «روزانيت» فترى «فريديك» يبكي في الوسادة فتقول له :

«- ماذا بك يا حبي الغالي ؟

ويجيب فريديك : غاية السعادة . كنت أشتهيك منذ فترة أكثر من المحتمل»[٨٧] .

أما في الخارج فتنتظم الانتفاضة عظيمة كأن يدا واحدة تقودها ونراها في الغالب عبر نظرة فريديك : « أيقظه صوت طلقة من نومه فجأة»[٨٩] «وبرغم إلحاح روزانيت ، أصرّ فريديك أن يذهب كي يرى ما يحدث»[٩٠] ، ونرى المشهد من خلال نظر فريديك الذي يتابع حركات المجموعات الثورية عبر الشوارع . نرى المتاريس في الشارع : «وفي الصباح كانت باريس ممتلئة بالمتاريس»[٩١] ، ونسمع صرخات حادة وأصوات الطبل وزغاريد الانتصار[٩٢] ، بينما تتجدد بلا توقف كتل الجماهير الراكضة مثل «النهر الصاعد» ، ودخولها إلى القصر الملكي ، وتمزيقها للأشياء الثمينة في القصر عبر الغضب العظيم للفقراء والمحرومين . أما في آخر الفصل الذي يتماثل مع نهاية الأيام الثورية ، فنرى التدهور والفوضى السائدة في الشارع حيث الثوار المتجهون يرفضون الرجوع إلى الأرياف لممارسة العمل ويبقون في الشارع . . . «بعيونهم النارية ووجوههم النحيلة بسبب الجوع والمتوهجة بسبب الظلم»[٩٣] .

وتمر ثلاثة شهور بعد ذلك فنرى المدينة بعد انتهاء الثورة وسيادة القمع . كان «فريديك» قد هرب من الحركة الدائمة ليعيش في هدوء غابة «فونتنبلو» الحب مع «روزانيت» ، «فونتنبلو» حيث كانت تصل إليهما أصوات الانتفاضة فأجبرتهما على الرجوع إلى العاصمة ، ليجداها وقعت من جديد في قبضة البرجوازية المنتصرة . ونشهد مع «فريديك» القمع الذي ساد المدينة في حركة انتقام البرجوازية من انتصار الشعب عليها ، بينما ينضم إليها بعض البرجوازيين الصغار من أصدقاء « فريديك» مثل « دوساردييه» . ويصف الراوي المجزرة كما تقع تحت نظر فريديك : «كان قسم كلية الهندسة مليئا بالناس . نساء تزاحمن على العتبة ، مطالبات برؤية أبنائهن أو أزواجهن ، فكانوا يبعثون بهن إلى «البانتيون» الذي تحول إلى مستودع للجثث»[٩٤]

«وكانت الانتفاضة قد تركت في هذا الحي آثاراً عظيمة كان الطريق من أوله لآخره يبرز عتبات غير متساوية . وعلى المتاريس المدمرة ، كانت هناك عربات ومواسير غاز وعجلات خشبية . والبقع السوداء الصغيرة التي لابد أنها من الدماء ، تلطخ بعض الأماكن

وكانت المنازل مخترقة بالقذائف - وهيكلها ظاهراً تحت قشور الجبس . وكانت مصاريع النوافذ ، المعلقة على مسامير ، متهدلة مثل الخرق . ولأن السلالم قد انحدرت كانت الأبواب تفتح على فراغ ويلوح داخلُ الغرف بأوراق جدرانها الممزقة في خرق متهدلة . وأحيانا كانت قد حفظت أشياء رقيقة . رأى فريديك ساعة حائط وأرجوحة ببغاء ، وصوراً محفورة»[٩٥] .

أما الكلمات المعلنة ، كلمات السلطة ، فكانت تؤكد الانتصار :

«وهزِمت الانتفاضة ، أو كادت ، كما أعلنه تصريح «لكافينياك» ، علق منذ قليل[96]» . وتبدو هنا انتهازية موقف «دوساردييه» من خلال الأسلوب غير المباشر الحر الذى يصف به الراوى ضمير الشخصية فى قول يختلط فيه قول الراوى وقول الشخصية : «ربما كان ينبغى عليه أن يكون من الناحية الأخرى مع «الأوفرول» (العمال) . فى النهاية فقد وعدوا بأشياء كثيرة لم تنفذ . . . وأيضا عوملوا بقسوة مبالغ فيها . . . بلاشك كانوا مخطئين ، لكن ليس تماما ، مع ذلك ، وكان الرجل الطيب معذباً بفكرة أنه قد صارع العدالة»[97] .

[وتبدو واضحة سخرية الراوى من خلال هذا المثل للأسلوب غير المباشر الحر] .

لقد أعطينا هذه الأمثلة فقط لإظهار الاختلاف بين المجاز الأدبى للثورة فى روايتى (البيضاء) و (التربية العاطفية) : فبينما تعطى تدرجات القول والصورة فى (التربية العاطفية) رؤية مركبة وعميقة للصراع الطبقى الذى عاشته فرنسا فى عام ١٩٤٨ ، تتقلص فى (البيضاء) ثورة مصر ضد الإمبريالية ومعركة المجموعات السريّة إلى بعض التصريحات الإيديولوجية لدى الراوى - البطل ، المثقلة بأحكامه الأحادية . وسوف نظهر كيف أنّ هذه التصريحات تتماثل مع الخطاب السياسى - الإيديولوجى للسلطة المصرية الناصرية فى معركتها ضد الشيوعية فى هذه الفترة من تاريخ البلاد . فبرغم «رجعية» فلوبير المعلنة و«التقدمية» المعلنة ليوسف إدريس ، استطاع المجاز الأدبى أن يوصل دلالة مغايرة للدلالة المتضمنة فى رسالة المؤلف المعلنة .

٣) إيقاع الرواية وجمالياتها :

سوف نحاول استخراج هذا المجاز من إيقاع الروايتين ، إن الإيقاع أى التكرار المنتظم لبعض العناصر المضمونية والشكلية - من الأدوات الشكلية المرتبطة تقليديا بالشعر ، ولكنها ظهرت حديثا فى تحليل الرواية[98] . وقد أبرزت بعض الدراسات المعاصرة أهمية الإيقاع فى السرد الروائى . فالإيقاع ينفى ثنائيات الشكل والمضمون ، الإشارة والمشار إليه ، اللغة العادية والشعر . والإيقاع ، حسب «ميشونيك» ، يحقق للأدب أدبيته - سواء أكان شعراً أو نثراً ، بل يرفض الناقد هذه الثنائية أيضا - تاريخيتها ، دلاليتها ، فالإيقاع يتضمن الشفهية وينفى الحيادية المزعومة للغة ، كما ترى نظريات البنائية والسيميائية : فاللغة الأدبية لا يمكن أن تتقلص إلى الهياكل والرسوم ، لأنها مشحونة بالانفعالات ، والأشواق ، والقيم ، والمواقف . ودون أن ندخل فى هذا السجال بين «ميشونيك» والبنائيين الفرنسيين ، سوف نكتفى هنا بالموافقة على أهمية دور الإيقاع فى الرواية : فالإيقاع ينظم بالفعل موضوعات الرواية ويحدد محتوى الشكل من خلال التكرارية ، فيلقى الضوء على قيم الرواية الإيديولوجية والجمالية .

إذا نظرنا إلى «التربية العاطفية» وإلى (البيضاء) من هذا المنظور ، نجد فى الروايتين تكرارية واضحة لبعض العناصر[99] - الملل ، السأم ، الإحباط ، الحزن الجارف ، اليأس - وإن اختلفت نغمة الإيقاع فى العلاقة بين هذه العناصر والعناصر الأخرى فى كل رواية ، فهنا وهناك تتمحور التكرارية حول حب لا يتحقق فى إطار أحداث تاريخية متفاقمة . وفى الحالتين كلتيهما يعيش البطل منذ البداية حتى النهاية فى مراوحة مستمرة بين الأمل والإحباط ، يحب بطلة متزوجة ولا يعرف حتى النهاية - ولا نعرف معه - إذا كانت قد أحبته أم لا ، تقترب منه أحيانا ، فى الحركة نفسها مرتين أو ثلاثاً فى الروايتين ، كى تبعد عنه فى لحظة الالتقاء تتركه يبكى فى حضن امرأة أخرى نقيضة لها فى خفتها وتوهجها الجنسى ، وينتهى البطل إلى يأس تام بعد فشل التجربة وقتل الأمل على مستويى الحب والتاريخ السياسى .

لكن (التربية العاطفية) ، كما رأينا ، تحقق من الناحية الشكلية الجدل بين القصة العاطفية والأحداث الأخرى فى تداخل مكثف بين المشاعر ، والأماكن ، والحدث التاريخى . ويظهر من خلال تعدد الأصوات عبر السرد والوصف فعلُ الزمن المدمِّر للأصالة والصدق ، بينما قوى الرأسمالية الاحتكارية تتصاعد فى فرنسا ، ملتقية مع فشل الجيل

الرومانسى ، عبر قتل أحلامه ، والقضاء على آماله . أما تكرارية الفشل فى (البيضاء) فتبقى تحت تسلط حكم الراوى - البطل . فعبر موعد الساعة الثالثة والنصف مع سانتى ، يتحول الزمن إلى صورة ذهنية ، ويهيمن على إيقاع الرواية مجاز الانفصام ، بين العاطفة والعقل ، بين الحب والالتزام ، بين الفن والسياسة .

ويحدد هذا المجاز المتكرر جماليات الرواية : البطل الذى يحب امرأة متزوجة ، ولا يعرف حتى آخر الرواية إذا كانت تشاركه الحب أم لا - وفى الحالتين تعتبر المرأة المثل الأعلى الذى يتعارض كمالها وجمالها مع واقع متدهور . لكن هنا تختلف استراتيجيات الكتابة ومواقع الجمال فى العملين .

يتميز أسلوب (التربية العاطفية) بوجود ملح لباريس عبر الرواية كلها حيث نرى باريس لا بوصفها ديكوراً للأحداث ولتأملات البطل ، بل بوصفها باريس الثورة ، باريس الأزمة والتحول ؛ باريس موقع الصراع الطبقى ، من خلال الصور المتداخلة للجموع فى مظاهرات صاخبة ، من خلال العزلة والوحدة القاتلة ، ومن خلال الحركة المذهلة والملل القاسى ، كما يتميز أسلوب التربية العاطفية بالجدل بين تضامن الراوى مع البطل الرومانسى والانفصال الساخر عنه ، والرؤية المفارقة لضعفه تجاه إغراءات المدينة والصعود الاجتماعى . وتمتد سخرية الراوى إلى جميع شخصيات الرواية ، مستنكرة نزعاتهم البرجوازية الصغيرة ، معبرة ربما عن تشاؤم فلوبير الكاتب أمام فعل الزمان وزوال كلّ شيء ، كما يظهر من قول الراوى أمام قصر «فونتنبلو» الصامت بعد انتهاء الملكية : «إن فى داخل القصور الملكية حزناً خاصاً ، يرتبط فى الغالب بضخامتها . . بالصمت المدهش بعد الكثير من الصخب ، لمترفها الثابت الذى يشهد من خلال شيخوختها بزوال الأسر العظيمة ، والتعاسة الأبدية لكل شيء»(١٠٠) . فالمفارقة تفرض نفسها بوصفها المجاز الأساسى للرواية ، المبرر للفشل والمنظم لروايته ، الذى يظهر فى المجرى المتصل - المنفصل لدى البطل الداخلى وديمومته المتقطعة بين الحماس والإحباط . وترمز الفصول المتتالية - المتقطعة للرواية بوصفها صورة للبطل ، إلى زمن الأزمة التاريخية التى عاشتها فرنسا بين تفجير الصراع الطبقى وثورة الشعب وانتصار الرأسمالية الصناعية ، الذى أدى إلى تدهور نسق من القيم ومن الآمال .

أما جماليات (البيضاء) فتقوم على أسلوب آخر فى الكتابة فلا يوجد هنا تفاعل بين مستويات متعددة وصراعية للأحداث المروية ولأصوات مختلفة للشخصيات وفى المجتمع . بل يختصرها جميعا صوت الراوى . وداخل هذا الصوت استطاع المؤلف أن يمزج بين صوتى الراوى نفسه : الراوى العليم بكل شيء والذى يصدر الأحكام ، والراوى الذى لا يعرف شيئا ، صوت المحب لسانتى ، الحائر دائما ، بينما تستمر حقيقة البطلة مغلقة للراوى وللقارىء معا . واستطاع المؤلف أن يوصل عبر هذا التردد واللعب بين الصوتين درامية ما ، كما استطاعت شخصية البطل - الضد أو البطل السلبى ، فى جميع مواقع السياسة والمهنة والحياة النقابية والحب ، أن تعبر عن تناقضات الفترة بين انتصار سلطة وطنية والقمع البوليسى الذى وقع على البلاد . ونجد هنا أهم علامة لتعبير الرواية فيما بين سطورها المعلنة عن حدة هذه الأزمة الكامنة فى التناقض بين وطنية السلطة وقهرها للصوت الآخر .

لكن التقريرية تهيمن على جماليات الرواية وخاصة فى ثلثها الأخير ؛ حيث تظهر - وخاصة فى الفصل السادس عشر - سخرية الراوى من زملائه الثوريين . فيحيى يمجد فى البداية شوقى ثم البارودى - برغم بعض السخرية الخافية - كما كان فريدريك مورو واقعا فى معيارية «دى لوربيه» ثم «جاك آرنو» ، فعلمه الأول طريق الصعود مع حقد الواصلين ، بينما أظهر له الثانى فضاء «الفن التجارى» أى الخلط بين التجارة والجمال . لكن فى (التربية العاطفية) تنصهر هذه القيم فى نسق جماعى يضافر بين الأصوات والاختيارات الممكنة فى الفترة . أما فى (البيضاء) فتتوقف الدرامية المنسوجة فى صوت البطل ، والناجحة فى توصيله للأزمة ، لتتحول إلى تقريرية البطل - الراوى التى تتطابق مع خطاب السلطة السياسية فى أواخر الخمسينيات ، حيث ظهرت الرواية أولا مسلسلة فى جريدة (الجمهورية) ، وبدايات الستينيات وحملة السلطة الشرسة ضد الشيوعية ، متهمة إياها بخضوعها لقوى خارجية معادية للبلاد(١٠١) ، ويؤكد الانفصام هذه التقريرية . فبرغم وضوح

معنى الرواية على أنها رؤية لتغريب الثورة والذات معاً ـ فالبيضاء هى امرأة لكنها أيضا شعار وهيمنة . إلا أن دلالتها تبقى أسيرة الانفصام بين الذات والموضوع ، ويضيع جمال الرواية فى تقريريتها وأحكامها الانفصامية فى هذا الصوت المتسلط إيديولوجيا فى تقريره للخير وللشر .

* * *

وفى نهاية هذه القراءة للروايتين ، يتعين علينا أن نرجع إلى موضوع الزمن التاريخى ، زمن الأزمة المطروحة هنا وهناك ، فى علاقة الأدب بالواقع ـ هذا السؤال الذى لا يجد حلا مرضيا حتى الآن ـ هل استطاعت الرواية أن توصل الأزمة الذى صرح المؤلف برغبته فى تصويرها حسب أقواله المدونة خارج النص ؟ هنا تأتى ـ كما حاولنا أن نظهر ـ أهمية المفارقة . فالمفارقة فى (التربية العاطفية) استطاعت أن تدخل التشكيك فى خطاب الرواية عبر الأقوال المتعددة . فحتى إذا كان الموقف الأساسى للروائى واضحا ـ فساد الزمان والأماكن وعبثية كل شىء ـ إلا أن تكسير الأصوات بأصوات أخرى مفارقة يخلق ثراءً للزمن المروى فى انكساره وتفتته وتحوّله المؤلم . أما فى (البيضاء) ، فبرغم سخرية الراوى ـ البطل ورغم الصوت التهكمى الذى يعبر عن رومانسية البطل المختلطة بخيبته ـ يبقى الانفصام القيمة الأساسية التى تقوم عليها جماليات الرواية .

وهنا نسمح لأنفسنا بتقديم فرضية : أليس هذا الانفصام بين الذات والموضوع الذى ظل لمدة طويلة يعوق انطلاق روايتنا العربية ، برغم الكثير من الأعمال الجميلة ، يرجع إلى أن المفارقة الروائية ـ المسافة التى تقرب ـ شكلا لا يتبلور إلا مع نضوج المجتمعات ، عبر إنضاج الوعى الطبقى وازدهار الجماليات القائمة على الحرية الحقيقية : الرؤية الرافضة للسلطة والناقدة للحياة وللذات معا ؟ ٠

الهوامش :

١ ـ انظر : بلاغة المفارقة Vossius "Rhetorique de l'ironie in **Poetique** Novembre 1978, no 36, p. 497

أشكر الصديقة سيزا قاسم لما قدمته لى من مراجع فى «المفارقة»

٢ ـ انظر : Booth. Wayne c, **A Rhetoric of irony, The university of chicago press, chicago and London, 1974.**

٣ ـ انظر : Bourgeois, Renè, **L'Ironie romantique Presses universitaires de Grenoble, 1974.**

المفارقة الرومانسية وأيضا Allemann, Beda, "De l'ironie en tant que principe litteraire in poëtique nt 36

فى المفارقة من حيث هى مبدأ أدبى

٤ ـ انظر : Lukacs, Georges, **La Thèorie du Ronan, ed. Gonthlbe r , Paris 1963, p. 84**

يقول لوكاتش : «إن الرواية ملحمة عالم بلا آلهة»

٥ ـ أمينة رشيد ، **«حول بعض قضايا نشأة الرواية» فى فصول** ، المجلد السادس ، العدد الرابع ، يوليو ، أغسطس ، سبتمبر ١٩٨٦

٦ ـ انظر : اعتدال عثمان ، **« البطل المعضل بين الانتماء والاغتراب » ، فى فصول المجلد الثانى** ، العدد الثانى ، يناير فبراير ، مارس ١٩٨٢

٧ ـ ومع ذلك تستطيع أن تظهر دراسة معمقة لقصة حب أن إيديولوجيا يوسف إدريس لا تختلف كثيرا بين «الإيجابية» الظاهرة للبطل فى هذه الرواية وسلبية بطل البيضاء .

٨ ـ فلوبير فى خطاب إلى جورج صاند ، ديسمبر ١٨٦٦ . ويقارن فلوبير فى خطاب آخر روايته مع رواية صديق له ـ **القوى الضائعة «لمكسيم دوكان»** ـ قائلا : « كنا كذلك تماما فى شبابنا ، كل رجال جيل سوف يجدون أنفسهم هنا » ، انظر : **فلوبير ـ التربية العاطفية** ، Castex, P.G., **Flaubert l'Education sentimentale, C D U Paris « Les Cours de Sorbonne »**

٩ ـ يوسف إدريس ، كتاب الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٠ إشراف اعتدال عثمان ، ص ٤٦٥

١٠ - المرجع نفسه ، ص ٦١٢

١١ - انظر : Barberis, Pierre, Prélude à l'utopie, P U F, Paris 1991, p. 9

استهلالا إلى الطوبائية

١٢ - Hamon, philippe, "Texte littéraire Valeurs et evaluations in Actes du colloque international de Narratologie et Rhetorique dans les litteratures Francaise et Arabe le Caire 4-6 Avil 1988, p. 38

النص الأدبي ، قيم وتقييمات

ويشير الناقد هنا إلى أهمية البدايات والنهايات فى البرنامج السردى للرواية .

١٣ - انظر : Flaubert, L Eduation sentimentale, in oeuvres, ed Gallimard, Paris 1952, P. 34

التربية العاطفية

١٤ - يوسف إدريس ، «البيضاء» فى الروايات دار الشروق ، القاهرة ص ٤٦٩/٩ ، ١٩٨٧

١٥ - التربية العاطفية ، ص ٣١٨

١٦ - نفسه ، ص ٤٥٧

١٧ - البيضاء ، ص ٨٠٨/٣٤٨

١٨ - انظر ، DURRY, Marie-Jeanne, Flaubert et ses projets inèdits, Nizet, Paris 195, p. 134.

فلوبير ومشاريعه غير المنشورة

١٩ - التربية العاطفية ، ص ٣٤

٢٠ - نفسه ، ص ١٢٤

٢١ - نفسه ، ص ٩٦

٢٢ - نفسه ، ص ١٢٠

٢٣ - نفسه ، ص ١٣٢

٢٤ - البيضاء ، ص ٥٨٤/١٢٤

٢٥ - نفسه ، ص ٤٦٩/٩

٢٦ - التربية العاطفية ، ص ١٥٩

٢٧ - نفسه

٢٨ - نفسه ، ص ٤٣٤

٢٩ - نفسه ، ص ٤٤٦

٣٠ - البيضاء ، ص ٥٩٤/١٣٤

٣١ - انظر فصول ١٩٨٢ ، مقال اعتدال عثمان ، «البطل المعضل . . .» سابق ص ٩٦

٣٢ - نفسه

٣٣ - البيضاء ، ص ٥٧٤/١١٤

٣٤ - التربية العاطفية ، ص ١١٨

٣٥ - نفسه ، ص ٣٢٩

٣٦ - نفسه ، ص ٣٣

٣٧ - نفسه ، ص ١٢٨

٣٨ - نفسه ، ص ١٢٩

٣٩ - نفسه ، ص ٤٢

٤٠ - نفسه ، ص ٣١٧

٤١ - البيضاء ، ص ٥١٠/٥٠

٤٢ - نفسه ، ص ٦٨٦/٢٢٦

٤٣ - نفسه ، ص ٧١٤/٢٥٤

٤٤ - يوسف إدريس ، كتاب الهيئة ، ص ٤٦٥

٤٥ - ونصل هنا عبر التحليل الداخلى للنص للنتيجة نفسها التى وصل إليها الناقد فاروق عبد القادر عبر قراءته للبيضاء فى شروط نشرها بين الجمهورية والكتاب النهائى . انظر أدب ونقد ، مارس ١٩٩١ : «البيضاء : أوراق يوسف إدريس القديمة وأقواله الجديدة» ، ص ٢١ - ٣٢ .

٤٦ ـ البيضاء ، ص ٥٢
٤٧ ـ التربية العاطفية ، ص ٣٣
٤٨ ـ البيضاء ، ص ٥١٣/٥٣
٤٩ ـ فى العلاقة بين البيضاء وسيرة حياة يوسف إدريس انظر : ناجى نجيب ، الحلم والحياة فى صحبة يوسف إدريس ، الهلال ، القاهرة ١٩٨٥ ، ص ١٢ وما بعدها .
٥٠ ـ البيضاء ، ص ٥١٩/٥٩ .
٥١ ـ انظر جورج لوكاتش ، بلزاك والواقعية الفرنسية .
٥٢ ـ البيضاء ، ص ٥١٧/٥٧
٥٣ ـ نفسه ، ص ٥٤٠/٨٠
٥٤ ـ نفسه
٥٥ ـ نفسه ، ص ٥٧٧/١١٧
٥٦ ـ نفسه ، ١٧٢ ، ٦٣٢
٥٧ ـ البيضاء ، ص ٦٤١/١٨١
٥٨ ـ نفسه ، ص ٥٩٧/١٣٧
٥٩ ـ نفسه ، ص ٥٦٠/١٠٠
٦٠ ـ نفسه
٦١ ـ التربية العاطفية ، ص ٣٢٢
٦٢ ـ نفسه ، ص ٤٠٠
٦٣ ـ نفسه ، ص ٣٣
٦٤ ـ اسم كان يعطى للشبان ذوى المنظر الرومانسى : الشعر الطويل والوجه الشاحب والمظهر الحزين ، «البوهيمى» .. إلخ .
٦٥ ـ التربية العاطفية ، ص ٨٢
٦٦ ـ نفسه ، ص ٩٦
٦٧ ـ نفسه ، ص ١٠٨
٦٨ ـ نفسه ، ، ص ٣٤
٦٩ ـ نفسه
٧٠ ـ نفسه ، ص ١٣٣
٧١ ـ نفسه ، ص ١٣٤
ومن المثير للاهتمام ملاحظة أن عينى سانتى السوداوين ، يرجع جمالهما فى البيضاء ، إلى التشابه بين جمال المحبوبة ورداءة ما حولها .
٧٢ ـ التربية العاطفية ، ص ٣٦
٧٣ ـ نفسه .
٧٤ ـ نفسه ، ص ١٠٠
٧٥ ـ نفسه ، ص ٤٠٩
٧٦ ـ نفسه ، ص ١٢٣
٧٧ ـ نفسه ، ص ١٣٤
٧٨ ـ نفسه ، ص ١٢٠
٧٩ ـ نفسه ، ص ٣٥٥
٨٠ ـ نفسه
٨١ ـ نفسه ، ص ٣٥٩
٨٢ ـ نفسه ، ص ٣٥٠
٨٣ ـ نفسه
٨٤ ـ نفسه ، ص ٣٦٥
٨٥ ـ نفسه ، ص ٣١٥
٨٦ ـ نفسه

٨٧ ـ نفسه

لنلاحظ هنا التشابه مع سلوك يحيى ، الذى حاول أن يهرب من حب سانتى ، التى رفضته ، إلى اللهو مع لورا . فهنا الانتقال نفسه من المرأة المثالية ، الجميلة البعيدة الكاملة ، إلى المرأة سريعة الانفعال ، الأكثر دونية ، الباحثة عن المتعة الجنسية والتى لا تستطيع أن تحب حتى النهاية .

٨٩ ـ نفسه ، ص ٣١٦

٩٠ ـ نفسه .

٩١ ـ نفسه ، ص ٣١٧

٩٢ ـ نفسه ، ص ٣١٨

٩٣ ـ نفسه ، ص ٣٥٠

٩٤ ـ نفسه ، ص ٣٦٥

٩٥ ـ نفسه ص ٣٦٥ ـ ٣٦٦

٩٦ ـ نفسه ص ٣٦٥

٩٧ ـ نفسه ، ص ٣٦٨

٩٨ ـ انظر :

Meschonnic, Henri, **Critique du rythme** **نقد الإيقاع وأحمد الزعبى فى الإيقاع الروائى** نحو منهج جديد فى دراسة البنية الروائية دار الأمل ، عمان ١٩٨٦ وأيضا "Le rythme et le discours" in **Langue francaise,** 56/ 1982 **الإيقاع والخطاب** .

٩٩ ـ عن التكرارية فى التربية العاطفية انظر :

RIMMON-KENAN, shlomith, "Qu'est- ce qu'un theme"? in **poètique** 64/ 1985 ما التيمة .

١٠٠ ـ التربية العاطفية ، ص ١٠٠

١٠١ ـ انظر فاروق عبد القادر ، المقال المشارُ إليه سابقا .

استشراق الحكاية :

ألف ليلة وليلة فى القصة الأمريكية

سعد البازعى

صدرت العام الماضى،(١٩٩١)،للروائى الأمريكى جون بارث ـ وهو أحد أبرز الروائيين الأمريكيين المعاصرين ـ رواية عنوانها (الرحلة الأخيرة لشخص ما البحار)[١] ولن يحتاج القارىء للمضى إلى أبعد من صفحة المحتويات ليتبين المرجعية الدلالية للعنوان وللنسيج الروائى نفسه : فشهر زاد والسندباد وهارون الرشيد وبغداد كلهم هنا يعلنون عن (ألف ليلة وليلة) بما هى حضور أساسى فى عمل روائى طالع للتو من خضم الحياة الثقافية الأمريكية . ومع أن ردود الفعل النقدية لهذه الرواية لم تتبلور بعد ، فإن من المستبعد أن يكون الحضور الأساسى لـ (ألف ليلة وليلة) فيها مثار دهشة بحد ذاته لنقاد بارث ومتابعيه فى الولايات المتحدة وخارجها . يعود السبب الأول فى ذلك إلى مألوفية تلك القصص الشرقية فى أعمال ذلك الكاتب ومنذ فترة مبكرة بوصفها مصدراً رئيسياً لتقنية القص وفلسفته . يضاف إلى ذلك السبب الأقدم وهو شيوع استعمال ألف ليلة أو الليالى العربية ـ كما تسمى أحيانا ـ فى الآداب الغربية عموما منذ أن احتضنتها أوربا فى مطلع القرن الثامن عشر وتعهدتها بالرعاية والانتشار .

فى مقدمة طبعة أمريكية جديدة اختيرت من ترجمة وليم لين (١٨٣٩)،عنوانها (أفضل المختارات من أسمار الليالى العربية) نجد تعبيرا عن الاستغراب من أن هذا العمل لم يكن محل تقدير كبير فى موطنه الأصلى : « فقد اعتاد المثقفون العرب أن ينظروا باحتقار للكتابات القصصية ؛ ومع أن الحكايات تمثل تراثهم الشفوى ، فإن قراءتها ظلت تعتبر مضيعة للوقت » . ثم تشير كاتبة المقدمة إلى أن « بقية العالم لم تكن لديه لحسن الحظ هذه النظرة إلى الليالى العربية » . ويتضح أن المقصود ببقية العالم هو الغرب إذ إن الأمثلة تترى على الولع الغربى بشهر زاد وحكاياتها فى الفنون والآداب الغربية من مقطوعة « شهرزاد » الموسيقية لرمسكى كورساكوف إلى قصيدة تينيسون « ذكريات الليالى العربية » إلى رواية جون بارث القصيرة (دنيازادياد) وهى أنموذج حديث للحكاية الإطارية ترويها أخت شهر زاد الصغرى .[٢] .

إن احتفاء الغرب بـ (ألف ليلة وليلة) يتجاوز بالفعل احتفاء العرب أو غيرهم من الشرقيين بها . وقد شهدت القرون الثلاثة التى نعيش نهايتها امتلاء الثقافة الغربية بالترجمات والمختارات وأنماط المحاكاة والتضمين والتمثيل وعبارات

الإعجاب التى لا حدود لها . وكان من أبرز نتائج هذا كله ولادة ما عرف بـ « الحكاية الشرقية » ، أو الحكاية ذات الطابع الشرقى الوهمى « Pseudo- Oriental tale » أو ما يمكن أن نسميه بدقة اكبر « الحكاية الاستشراقية » التى بدأت تتنامى مع ترجمة الفرنسى جالان لـ (ألف ليلة وليلة) فى مطلع القرن الثامن عشر وكان من نماذجها ما كتبه وليم بيكفورد ولورد بايرن وساوذى وتوم مور وتيوفيل جوتييه وإدجار آلن بو ، وغيرهم كثير على امتداد خارطة الآداب الغربية فى القرون الثلاثة الأخيرة(٣) .

غير أن الوقوف على حقيقة هذه الحياة الضخمة التى لم تزل ألف ليلة وليلة تنعم بها فى الغرب لا يمنع الوقوف على حقيقة أخرى هى أن تلك القصص العربية ـ الشرقية لم تقم فقط بدور الملهم أو « الحافز الأهم » ، حسب تعبير د . سهير القلماوى ، « لعناية الغرب بالشرق عناية تتعدى النواحى الاستعمارية والتجارية والسياسية »(٤) . صحيح أن (ألف ليلة) قدمت الشرق العربى من منظور ثرى بالخيال والإبداع القصصى ، ولكن توظيفاتها المختلفة فى الغرب لم تكن دائما خلوا من سوء الفهم أو سوء التناول . فإلى جانب تحولها إلى مصدر للإعجاز القصصى الخليق بالمحاكاة اشتبكت (ألف ليلة) فى الذهن الغربى اشتباكا نصوصيا بمكان ولادتها على نحو اتحد من خلاله الشرق العربى وغير العربى مع مضمون الحكايات الغرائبى غالبا . أو بتعبير آخر ، أصبحت (ألف ليلة وليلة) بعفاريتها وسحرها وإباحيتها مفتاحا رئيسا لمعرفة الشرق فى الذهن الغربى(٥) . وإذا كان فى تلك القصص ما يصف فعلا جوانب من الحياة الثقافية والاجتماعية فى الشرق أثناء الفترات التى دونت بها ، فإن ذلك لا يرقى أبدا إلى مستوى التعميم والمطابقة التى تفصح عنها رؤية كثير من الكتاب الغربيين فى توظيفاتهم المختلفة .

وثمة جانب آخر لسوء الفهم والتناول ، يتجلى فى أن توظيف (ألف ليلة) يعكس أحيانا موقفا من الموروث الشرقى يتسم بقدر من الاستخفاف أو عدم الاكتراث بما يمكن أن نسميه الشخصية الاعتبارية لذلك الموروث . وبعبارة أخرى ، فإن سوء الفهم والتناول ينطوى ، أحيانا ، على أخطاء لا تقتضيها الضرورة الفنية أو الإبداعية وإنما ينتج عن إهمال سببه الحقيقى موقف ثقافى متعال ، إن لم يتعمد الإساءة فإنه لا يخشى حدوثها . وسيرد فى هذا المقال عدد من الأمثلة أحسبه كافياً لإيضاح ما أشير إليه من سوء الفهم والتناول بجانبية المشار إليهما ، مثلما ستـرد أمثلة من التوظيف الفنى البحت لـ (ألف ليلة وليلة) بما تثيره من تقنيات وإشكاليات قصصية . لكننا سنلاحظ أن التفريق بين هذه الجوانب التوظيفية لا يحدث فى الأعمال القصصية نفسها ، بل سنجد الجوانب متداخلة يفضى بعضها إلى بعض على نحو يجعل الفصل بينها عملا تحليليا مجردا ليس أكثر .

وإن كان من إضافة لهذا المدخل التاريخى النظرى السريع فهى أن هذا المقال ينطلق من قناعة نقدية فلسفية تتلخص فى أن الأدب خطاب إبداعى ثقافى بالمفهوم الذى طرحه ميشيل فوكو وأضاف اليه إدوارد سعيد ؛ أى أن العملية الإبداعية خاضعة إلى حد ما لمقتضيات حركة الثقافة بوصفها كلاً ولراهنية التصورات والاحتياجات السياسية والاجتماعية وما يتصل بها(٦) .

وإن سلمنا باستقلالية العمل الأدبى فإنما نسلم باستقلالية نسبية ومحدودة بمقتضى اضطراره للدخول باستمرار فى علاقة شد وجذب مع قوى الثقافة والمجتمع المحيط ، وهو بالتالى أبعد ما يكون عن التصور الشكلانى الرومانتيكى للأدب بما هو إبداع خالص أو متجاوز . وستأتى النماذج المتأملة هنا من القصة الأوروبية والأمريكية خاصة فى تماسها وتداخلها مع الموروث الشرقى المتمثل بالدرجة الأولى بـ (ألف ليلة) لتؤكد ما أذهب اليه . فسيتضح أننا فى الأعمال المطروحة إزاء خطاب غربى استشراقى له قواعده وسماته الممتدة على مساحات ضخمة زمانيا ومكانيا من الآداب الغربية . وما يناقشه هذا المقال ليس سوى جزئية من هذا الخطاب العريض الممتد إلى الأدب اليونانى القديم ، والذى دخل الأدب الأمريكى منذ بدايات تكوينه متلبسا بخصوصية ذلك الأدب دون أن تنقطع صلته بأصوله الأوربية . ولو لخصت سمات الخطاب المشار إليه فسأقول إنها تتضمن اصطناع كيان جغرافى وثقافى وإنسانى اسمه

الشرق يمثل فى الأعمال الأدبية بوصفه نقيضا أو ظلا للغرب يمكن التغزل به أو الإساءة اليه ، لكن دون اتحاد معه . فالمسافة قائمة دائما بين الشرق والغرب سواء تمثل الشرق بشخصية مكروهة غالبا ، أو باعثة على الحيرة وبعض الإعجاب فى النادر ، كشخصية النبى محمد صلى الله عليه وسلم ، أو بشخصية فاتنة دائما كشهرزاد .

لقد قمت فى مشروع سابق بدراسة تشكلات هذا الخطاب فى الأدب الأنجلو - أمريكى فى القرن التاسع عشر متتبعا نشأته وتطوره منذ العصور الوسطى الأوربية(٧) . وأحسب أننى فى هذا المقال أقف على نماذج أخرى فى الأدب الأمريكى مرتبطة فى مجملها بالسياق العام للاستشراق الأدبى الأوربى وتحفر فى الوقت نفسه مجراها المميز ضمن سياقها الخاص فى التكوين الأمريكى على المستويات الثقافية والسياسية والأدبية . يقول د . فؤاد شعبان فى دراسة لـ (جذور الاستشراق فى أمريكا) إن رؤية الأمريكيين لأنفسهم منذ وقت مبكر بوصفهم « شعباً مختاراً وأمريكا بوصفها أرض الميعاد » شكلت أساس الاستشراق الأمريكى الذى استمد بناءه الكلى من الوعى الأمريكى بالشرق وشعوبه وثقافته . فقد اطلع الأمريكيون على الكثير من جوانب التراث الإسلامى ، وتأثرت مواقفهم بذلك التراث وبـ « الشعبية الواسعة لـ (الليالى العربية) وما ظهر من أعمال تحاكيها » . ثم يضيف :

« انطلاقا من طبيعة هذه العوامل المؤثرة فى التعليم والنمو الثقافى الأمريكى ، فإن الأمريكيين عندما سافروا إلى الشرق كانوا فى معظم الحالات يسعون إلى تحقيق رؤيا صهيون أو حلم بغداد »(٨) .

فى الجانب الأكبر من النماذج القصصية التى تناقشها هذه الدراسة رؤى يمتزج فيها حلم بغداد برؤيا صهيون وقد اتخذت هذه الرؤيا أبعاداً أكثر دنيوية ، تتحول بمقتضاها أرض الميعاد فى رؤية الأمريكيين الأوائل إلى أرض التفوق الحضارى والخلافة البشرية ، التى تخول الكاتب الأمريكى نوعا من التعامل الحر والفوقى مع الشرق وموروثات العالم غير الأمريكى . ولكن إذا كان ذلك التعامل قد جاء محكوما إلى حد كبير بشروط الخطاب الاستشراقى ، فإن ذلك لم يعن خلوه من القيم الخيالية والإبداعية أو حتى من الإعجاب بالشرق أو ثقافته الموروثة . ذلك أن خطابا كالاستشراق الأدبى لا يتضمن بالضرورة نوعا من العداء أو تدنياً فى مستوى التعامل من الناحية الجمالية ، وإنما هو انقياد طبيعى لمعطيات الثقافة والظروف المحيطة ، شأنه فى ذلك شأن ما قد يحدث لأى خطاب فى أية ثقافة أخرى .

أما النماذج القصصية المدروسة هنا فسيلاحظ أنها تختصر التاريخ الأدبى الأمريكى على مدى القرنين التاسع عشر والعشرين . على أن ذلك لم يكن المعيار الوحيد أو الأهم لاختيار النماذج . فلربما فاقه فى الأهمية كون الأعمال المختارة لكتاب مهمين داخل الأدب الأمريكى وخارجه . إدجارآلن بو ومارك توين وثيودور درايزر وجون بارث بعض من أعلام الأدب فى الولايات المتحدة ، وتوظيفهم لـ (ألف ليلة وليلة) يكتسب الكثير من أهميته ودلالاته من هذه الناحية . فإذا أضيفت إلى ذلك المواقع التاريخية لكل كاتب ، اكتسبت التوظيفات مدلولات أكثر عمقاً . وتوضيح هذه الجوانب ضرورى فى هذا المدخل السريع للموضوع لما قد يستشعر من هامشية فى بعض النماذج قياسا إلى البعض الآخر ، أو قياسا إلى أعمال أخرى أكثر شهرة للكاتب نفسه .

- ١ -

القصة التى نشرها إدجار الن بو عام ١٨٤٥ بعنوان (حكاية شهر زاد الثانية بعد الألف) توضح الكثير مما أشير إليه (٩) . فهى من ناحية حكاية استشراقية تتمثل الحكاية الشرقية كما مثلتها (ألف ليلة وليلة) بما تتضمنه من تقنيات وفلسفة قصية ، وهى من ناحية أخرى نموذج للخطاب الاستشراقى فى كيفية تعامله مع الشرق بما هو كيان إنسانى وجغرافى وبما هو موروث . المشكلة التى يواجهها المحلل لمثل هذا النص هى طابعه الفكاهى الساخر الذى يمكنه من سحب البساط من تحت أية محاولة للتحليل الجاد . لكن التغلب على هذه الصعوبة قد يتم على عدة محاور منها الطابع الفكاهى نفسه . فسيتضح أن فكاهية القصة متصلة بخاصية الاستخفاف التى سبقت الإشارة

اليها بوصفها سمة من سمات الخطاب الاستشراقى . فلإحداث الأثر المضحك لا يجد الكاتب حرجا من التصرف بحرية بما يعرفه من الموروث الشرقى متكئاً على التصورات الغربية عنه ، ومتسقا فى ذلك مع مجريات الخطاب وآلياته .

الموروث الشرقى المشار إليه هنا لا يقتصر على (ألف ليلة وليلة)،وإنما يتضمن أيضا القرآن الكريم واللغة العربية . من ألف ليلة يستمد « بو » رحلات السندباد لينسج على منوالها رحلة أخيرة إلى القرن التاسع عشر يرى فيها السندباد بعض عجائب العلم المعاصر من مكتشفات ومخترعات يرفض شهريار تصديقها ويحكم نتيجة ذلك على شهرزاد بالإعدام . وتأتى اللغة العربية فى ردود فعل شهريار التعجبية إزاء ما يسمع ، وهى فى الغالب عبارة عن همهمات لا معنى لها ، لكن « بو » يعلق - للفكاهة كما هو واضح - قائلا إنها كانت عربية دون شك مستبقا بذلك ما نسمع حاليا فى بعض الأفلام السينمائية الأمريكية خاصة حين تنطلق الشخوص العربية تهمهم كلاما لا معنى له ويقدم بوصفه عربيا(١٠) .

• أما القرآن الكريم فيستشهد به « بو » فى منعطف أساسى من حكايته ، لأنه يتصل مباشرة بالعبارة التى تتصدر الحكاية على نحو يوحى بأن النسيج القصصى جاء ليثبت مصداقها . والعبارة هى « الحقيقة أغرب من الخيال » التى يتضح تدريجيا أنها تصف رد فعل شهريار نحو ما يسمع (وليس رد فعل قراء « بو » ممن يألفون المخترعات والمكتشفات الموصوفة) . غير أن شهريار الذى لا يصدق ما يسمع يجد فجأة ما يصدقه حين تذكر شهرزاد على لسان السندباد أنه رأى قارة بأكملها تحملها بقرة بزرقة السماء ولها ما لا يقل عن أربعمائة قرن . ويوثق « بو » اقتباسه فى الهامش مشيراً إلى أنه من « قرآن سيل » - أى من ترجمة جورج سيل لمعانى القرآن التى ظهرت لأول مرة فى عام ١٧٣٤ فى إنجلترا . واللافت للنظر هنا ليس الخطأ فى الاقتباس فحسب ، وإنما رد فعل شهريار تجاه ما يسمع عنه من كشوفات علمية (ص ٥١٠)(١١) .

فيما يتعلق بالاقتباس لا شك أن من الطبيعى أن لا يطالب عمل أدبى بالدقة أو حتى بالصحة فى إيراد المعلومات أو نسبتها .

لكن هذه البدهية لا تنطبق على النص الذى أمامنا ، لسبب بسيط هو مسعى مؤلفه إلى التوثيق وتوخية الدقة فى المعلومات الكثيرة المدونة فى هوامشه تعليقا على ما يراه السندباد فى رحلته مما يخلق مفارقة طريفة بين علمية الهامش وهزلية النص :

« وحين مضينا فى رحلتنا وجدنا منطقة تنمو فيها الخضروات ليس فى التربة ، وإنما فى الهواء وكانت هناك أنواع أخرى تنمو من مادة خضروات أخرى . . » (ص ٥٠٩)(١٢) .

ويأتى التعليق فى الهامش ليذكر أولا الاسم العلمى اللاتينى للنبتة الأولى « إيبدينيرون فلو إيريس ، من عائلة أوركيديوثم يشرح كيف تنمو تلك النبتة وسطح جذورها متصل بنبتة أخرى ، إلى غير ذلك من أمثلة كثيرة لا يتسع المجال لذكر المزيد منها . ومن الطريف هنا أن معظم المعلومات المدونة فى هوامش الحكاية الثانية بعد الألف مستقاة من كتاب نشر عام ١٨٤٢ بعنوان«سلسلة من المحاضرات»لرجل يدعى الدكتور لاردنر . والطرافة فى أن « بو » كان قد هجا الرجل الذى كان يتكسب بالمحاضرات الشعبية حول المكتشفات العلمية ، ولكنه ، أى « بو » ، لم يتردد فى استقاء معظم ملاحظاته الأربع والثلاثين من كتاب لاردنر ، حين أراد هو أن ينشر حكاية تقوم على وصف عجائب العصر من النوع الذى عرفه قراء المجلات الشعبية فى ذلك العصر (ص ٥٠٢) . « ومع أن شهرزاد تدفع حياتها ثمنا للحكاية ، فإن كل ما فى الحكاية للمتعة ، ومن الواضح أن « بو » مهتم بتجميع غرائب العلم بقدر ما هو فخور بالإنجازات الميكانيكية لعصره مثله مثل أى مشجع للتقدم » (ص ٥٠٢) .

لإبراز تقدم العصر وغرابة العلم ، وأنه يكون أحيانا أشد غرابة من الخيال ، احتاج الكاتب الأمريكى إلى إطار قصصى تخرج منه شخصية غارقة فى تكوينها الثقافى المغاير كشخصية شهريار الشرقى المسلم الذى يعرف القرآن . وحين تظهر هذه الشخصية عاجزة عن استيعاب منجزات العصر ومنسجمة فقط مع أفقها الخرافى المثير للمفارقة والضحك ، فإنه لا يهم « بو »

بعد ذلك ما إذا كان القرآن هو فعلا مصدر الخرافة أم لا . فمن الذى سيسعى بين قراء « بو » إلى التأكد من صحة هذا المرجع بالذات ؟ ولعل بعض أولئك القراء ، إضافة إلى رواسب قديمة من الجهل وسوء الفهم والكراهية إزاء المسلمين ، قد اطلعوا مثله على رواية وليم بيكفورد (فاتك) أو(الواثق) التى نشرت بوصفها «حكاية عربية » عام ١٧٨٦ ، والتى تحكى قصة عن الخليفة العباسى الواثق بالله وسعيه الجنونى لامتلاك القوة والخلود ، فى إطار غرائبى مألوف فى القصص القوطى Gothic . فسيجد أولئك القراء فى قصة بيكفورد مفارقة بين موقف أم الواثق نحو العلوم التى تعلمتها من بلادها ، اليونان ، فجلبتها معها ، والموقف الإسلامى إزاء تلك العلوم « التى يكرهها المسلمون الطيبون كراهية شديدة »[١٣] .

إذا ساعد هذا المثال من قصة سابقة على تفسير رد فعل شهريار نحو المكتشفات العلمية ، فإن مثالاآخر سيساعد على فهم موقف الكاتب الأمريكى نفسه إزاء ما بين يديه من موروث شرقى . ففى قصيدة مطولة للشاعر والقاص الإنجليزى الرومانتيكى توم مور عنوانها « عشق الملائكة » (١٨٢٢) نجد وصفاً للكيفية التى وقع بها ثلاثة من الملائكة فى العشق بعد سقوطهم من السماء ، وذلك على النمط الشعبى لحكاية هاروت وماروت . فحين هوجم مور لتعامله مع الملائكة بشكل يخلو من التوقير سارع إلى تحويلهم من ملائكة مسيحيين إلى ملائكة مسلمين[١٤] . والمعروف أن مور كان من الكتاب الذين تأثر بهم « بو » فى مطلع حياته الإبداعية[١٥] .

فى قصيدة « إسرافيل » التى توضح مدى اهتمام « بو » بالموروث الإسلامى[١٦] ، خاصة القرآن الكريم ، نجد استشهادا آخر بالقرآن استقاه « بو » مرة أخرى من ترجمة « سيل » ولكن بشكل خاطىء[١٧] . ففى مقدمة « سيل » لترجمته ترد إشارة الى أن الملك إسرافيل أجمل المخلوقات صوتا ، لكن « بو » بدلا من نسبة الإشارة إلى « سيل » ينسبها إلى القرآن ، بل وأكثر من ذلك يضيف إليها وصفا رومانتيكيا يجعل من شرايين قلب إسرافيل عودا . والواضح فى كل هذه الأمثلة أن الكاتب الأمريكى لا يرى فرقا بين الأساطير والخرافات الشعبية والشرقية ونص مقدس كالقرآن . ولا شك أن ثمة أسبابا عدة وراء ذلك ، منها الحرية النسبية التى وجدها ، ووجدها غيره ، فى تناول الموروث الشرقى الإسلامى ، بشكل يتعذر عادة فى تناول الموروث الغربى المسيحى . ومما يؤكد هذه الحرية النسبية ما أشار إليه توماس كارلايل عام ١٨٤١ ، أى قبل صدور حكاية « بو »بأربعة أعوام فقط ، فى معرض تبريره لاختيار محمد صلى الله عليه وسلم ليكون أنموذجا للبطل بوصفه نبياً : « لقد اخترنا محمدا ليس لأنه أرفع الأنبياء شأناً ، ولكن لأنه الذى نجد حرية أكبر عند الحديث عنه »[١٨] . وفى هذا الكلام تبيان لإحدى القواعد الأساسية للخطاب الاستشراقى ، الذى من قواعده أيضا انغلاقه على نفسه نتيجة التراكم المعرفى والإبداعى واستمداد مشروعيته من ذاته أى من نماذج التوظيف السابقة .

لقد وجد إدجار الن بو عند بيكفورد ومور وبايرن وسوذى نماذج يمكن احتذاؤ ها فى توظيف الحكاية الشرقية كما تمثلت فى (ألف ليلة وليلة) قبل أى عمل آخر . وجد الإمكانات الإبداعية لتحوير الحكاية ومزج المعلومات وتوثيقها والخروج بالتالى بما يمكن اعتباره معادلا فنيا واقعيا - وغربيا بالطبع - للشرق العربى الإسلامى . كتب بيكفورد إلى صديقه ساميول هينلى الذى ترجم (فاتك) من الفرنسية التى ظهرت بها أساسا والذى أعد الخلفية المعلوماتية للرواية : « المعلومات التى أريد بشكل ملح تتصل بالنظام الداخلى لقصر الخليفة . . . » ، وبعد ذكره أحد المصادر المحتملة يقول : « ولكن ربما كان من الأفضل أخذها بالمناسبة من الحكايات العربية » ، وهو يقصد (ألف ليلة وليلة) دون شك ، التى يشير فى مكان آخر الى أنه قرأها منذ زمن بعيد : إلى حد أننى لم أعد قادرا على تذكرها بدقة كافية للاستشهاد بها »[١٩] .

يقول أحد محررى أعمال « بو » إن من المحتمل أن الكاتب الأمريكى لم يقرأ ألف ليلة وليلة[٢٠] ، ويستند فى ذلك إلى عنوان حكايته : « الحكاية الثانية بعد الألف » بدلا من « الليلة الثانية بعد الألف » ، وكأن « بو » ظن أن فى الكتاب ألف حكاية وحكاية وأراد أن يضيف إليها حكاية أخرى بدلا من ليلة أخرى ، كما فعل من قبله الفرنسى تيوفيل جوتييه والأمريكى

مارك توين بعد ذلك وغيرهما . والواقع أن من الصعب التيقن من هذه الفرضية لأن « بو » بعد صفحتين أو ثلاث من بدء حكايته يضع على لسان شهرزاد قولها فى « الليلة الثانية بعد الألف » وليس الحكاية الثانية بعد الألف كما فى العنوان . فهل نحن إزاء خطأ غير مقصود ؟ أم هو تغيير له أسبابه الفنية ؟ أم أنه من نوع الأخطاء التى ارتكبها « بو » فى استشهاداته بالقرآن الكريم التى تتضمن نوعا من اللامبالاة ؟

الإجابة فى تصورى تكمن فى الاحتمالين الأخيرين معا ، بمعنى أن الكاتب ربما تعمد الخطأ فى العنوان ليوحى باللامبالاة ، ولكن لسبب فنى يتصل بالحكاية الاستشراقية بما هى نوع بدأ يفقد قيمته الفنية وينحدر نحو الاضمحلال . وبتعبير آخر كان « بو » ، من خلال الاضطراب الدلالى فى العنوان والنص ، يشير إلى عدم أهمية الدقة فى محاكاة نوع أدبى بدأ يستنفد طاقاته بعد ما يقارب نصف القرن من الاستعمال[٢١] . ومما يعزز هذا الاحتمال كيفية توظيف « بو » مصادر الحكاية ، حيث يشير فى بدايتها وبكوميدية ساخرة إلى أنه عثر عليها فى كتاب بعنوان (تيل مى نـاو إزات شور أور نت) أو (أخبرنى الآن هل هو كذلك أم لا) . لكن الأهم من ذلك توظيف الكاتب لرحلات السندباد وللقصة الإطارية المعروفة فى ألف ليلة التى تصف كيف بدأت شهرزاد حكاياتها وكيف انتهت . فسيتضح للقارىء أن الذى يهم « بو » هـو الرحلات والإطار من حيث هى تسمح بإضافات لا تنتهى . وستبدو تلك الآلية اعتباطية إلى حد ما أو قابلة للاستبدال حالما يتضح أن ما يرويه بو على لسان شهرزاد من رحلات السندباد إلى العالم ليس متواشجا مع الإطار أو الرحلات نفسها . فباستثناء الاستشهاد بالقرآن ، يبدو الحضور الشرقى عموما سواء من حيث المضمون أو الشكل ، بعيدا عن الالتحام العضوى بالموضوع الأساسى وهو غرابة المكتشفات العلمية المعاصرة بالنسبة لمن عاشوا فى عصور سابقة أو ثقافات بعيدة عن تلك الكشوفات . كان من الممكن من ناحية التقنية أن يحل محل شهريار رئيس قبيلة من الهنود الحمر أو من القبائل الأفريقية مثلا ، ومحل شهرزاد أى راوٍ آخر . أما تغيير النهاية ، الـذى يبرزه « بـو » كأنه الاكتشاف المدهش الـذى يبرر حكايته ، فليس فيه جديد إذا تذكرنا أن العديد من الكتاب قبل « بو » فعلوا الشىء نفسه .

إن مقارنة سريعة بين حكاية « بو » والحكاية التى نشرها الفرنسى جوتييه عام ١٨٤٢ بعنوان الليلة الثانية بعد الألف ستساعد على إيضاح ما تحولت إليه الحكاية الاستشراقية عند الكاتب الأمريكى . ففى حكاية جوتييه نجد راويا أقرب إلى أن يكون المؤلف نفسه جالسا فى منزله بفرنسا ، وإذ بفتاتين تدخلان عليه إحداهما شهرزاد والأخرى أختها دنيا زاد ، فتطلب الأولى منه أن ينقذها بحكاية تقصها على شهريار بعد أن انتهت الليالى واستنفذت حكاياتها . عندئذ يقص عليها الراوى ـ المؤلف حكاية تشبه تلك التى نجدها فى ألف ليلة عن شاب مصرى يقع فى العشق يبحث عن محبوبته إلى آخر ذلك . وفى النهاية يقول الراوى إنه لا يعرف عن مصير شهرزاد شيئا ، إلا أنه يتوقع أن شهريار لم يقتنع بالحكاية فأمر بقطع رأس الراوية الشهيرة[٢٢] .

إننا فى حكاية جوتييه نضع أيدينا على نسيج روائى يلتحم فيه المضمون الحكائى مع الإطار القصصى ، الحكاية التى تقلد الحكايات الشرقية متضمنة أسلوب القص الشرقى ، وهذه اللحمة هى التى تغيب فى حكاية « بو » إذ يفرغ الإطار من مضمونه التقليدى . بيد أننا حتى عند جوتييه نفسه نلمس مؤشرات التفكك وإن بشكل أضعف . ففى استجداء شهرزاد لحكاية إضافية وفى الفشل المتوقع للحكاية الإضافية وموت الراوية ، وكذلك فى إضعاف عنصر الإيهام بأن الحكاية شرقية أو عربية ، كما عند بيكفورد أو سوذى ، حيث لا نشعر بالمؤلف نفسه أو بيئته المعاصرة ، فى كل ذلك بوادر انحسار نوع أدبى .

فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر تتحول البوادر إلى ما يشبه الإعلان الواضح وذلك بتزايد الأعمال الأدبية التى تسير على مثال حكاية « بو » بأستثارة الحكاية الشرقية ممثلة بـ (ألف ليلة وليلة) لا لمحاكاتها بالفعل ، وإنما لنقضها إما بالسخرية من الحياة الشرقية أو بتقديم ما يناقضها تماما ، وبالتالى إفراغ الحكاية من مضمونها التقليدى بعد الاحتفاظ بشىء من هيكلها شاهدا على الغياب . نجد ذلك فى القصة الإنجليزية ، التى احتفظت دائما بعلاقة عضوية برصيفتها الأمريكية ، فى رواية مثل (حلاقة شاغبات) (١٨٥٦) لجورج ميريديث ، التى قالت عنها الروائية جورج إليوت إنه لو نظر إليها بتمعن « لوجد

الكثير من الأدلة على أن كاتبها من أوربا الغربية ، ومن القرن التاسع عشر ، وأن صور الشرقية قد وصلت إليه بالسماع » . ثم تضيف فى مكان آخر فى وصف ينطبق أيضا على حكاية « بو » أن الرواية « مشبعة بالروح الغربية ـ على الرغم من أن أشكالها شرقية »[٢٣] تقول إليوت فى معرض التنظير لانتقال القيادة الثقافية من الشرق إلى الغرب ، وفى سياق ثقافى عام تزايد فيه الشعور بضرورة تجاوز الشرق وعدم الانقياد لما يبعثه من أنماط إبداعية تبدو الآن أقل بكثير مما بدت لبيكفورد وبايرون وغيرهما إبان الحركة الرومانتيكية . فلم يعد بإمكان أوروبا ، وبريطانيا خاصة ، وقد تملكت الشرق استعماريا أن تخضع لنتاجه الثقافى . وهذا السياق هو الذى يفسر ظهور أعمال تعيد تقييم العلاقة بالعرب وغيرهم من الشرقيين مثل حكاية « بو » ورواية « ميريديث » .

فى العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر يتعمق هذا الاتجاه النقدى إزاء الموروث الشرقى فى أعمال مثل قصة وليم ثاكرى القصيرة « لقلق السلطان » (١٨٨٠) التى يرفض فيها شهريار الاستماع إلى حكاية أخرى من شهرزاد عن الصراعات السياسية والدينية فى فارس[٢٤] . وفى مجموعة من القصص نشرها لروبرت لويس ستيفينسون بعنوان (ليال عربية جديدة) (١٨٨٢)[٢٥] . وهذه المجموعة الأخيرة تناقض الليالى العربية بدلا من أن تحاكيها ، ففيها كما يقول أحد النقاد الإنجليز « تصير الدهشة ميلودراما ، وتفضى الجزيرة العربية إلى مألوفية لندن ، ويحل القتل محل الحب أسلوباً للاحتيال ، ويمسى الموت ، لا الحياة ، هو المكافأة النهائية »[٢٦] الذى يبقى من ألف ليلة وليلة هو بعض تقنية قصصية باهتة كالحكاية الإطارية والراوى .

ـ ٢ ـ

قصة مارك توين (الليلة الثانية بعد الألف من الليالى العربية) (١٨٨٣) ، تسير أساسا فى الاتجاه النقدى نفسه على الرغم مما يبدو أنه استعادة للحكاية الشرقية . فما يخرج به الكاتب الأمريكى فى حقيقة الأمر هو حكاية هزلية تسخر من ألف ليلة بتقنيتها وغرائبية أحداثها وأشخاصها[٢٧] . وهى على العموم عمل هزيل فنيا ، وأدنى بكثير مما عرف عن توين فى أعماله المشهورة . التوظيف الأهم لـ (ألف ليلة) يأتى فى أهم تلك الأعمال وهى رواية (هكلبرى فن) (١٨٨٤) . هنا تبرز ألف ليلة من خلال المخيال الشعبى فى تصوره لها وللعرب والشرقيين من خلالها . وهذا المخيال الشعبى يعبر عنه الصبيان توم سوير وهكلبرى فن كل بطريقته المميزة . لكن قبل الدخول فى بعض تفاصيل التصور الشعبى لـ ألف ليلة وليلة وتوظيف توين لذلك التصور ، ينبغى الإشارة إلى أن دخول الحكاية الشرقية منطقة الموروث الشعبى يعنى هنا انسحابها من الأدب الجاد أو الرسمى . فلم يعد هناك وجود للمحاكاة سواء من خلال الشخصيات أو النسيج القصصى بمضامينه وتقنياته ، وإنما نجد بدلا من ذلك بيئة أمريكية تحتفظ بالحكاية الشرقية على أنه بعض موروثها وتبنى على ذلك الموروث الكثير من تصوراتها ، وما يفعله الكاتب الأمريكى هو رسم صورة للموروث متضمنا الحكاية الشرقية وكيفية تناولها فى المخيال الشعبى .

المتحدث الأول باسم المخيال الشعبى الأمريكى هو « توم سوير » الذى يلعب دورا رئيسيا سواء فى الرواية التى تحمل اسمه ، والتى نشرها « توين » عام ١٨٧٦ ، أو فى (هكلبرى فن) التى يظهر فى بدايتها يعلم بقية الصبية ومن ضمنهم « هكلبرى فن » أو « هك » كما يسمى تصغيرا . يقول « توم » فى فصل عنوانه « ننصب الفخ للعرب » (وترسم كلمة عرب حسب لفظه الشعبى لها بهذا الشكل (A-rabs) : إن مجموعة من التجار الأسبان والأغنياء العرب سيخيمون فى كهف هولو .... » يستشهد « توم » برواية ثرفانتيس(دون كيخوته) بوصفها مرجعاً يثبت صدق حكايته ، ويقول إن معركة ستنشب يشترك فيها سحرة يقومون باستدعاء الجن وذلك بالحك على « مصباح معدنى عتيق أو خاتم حديدى »[٢٨] . والواضح أن « توم » يمزج رواية ثرفانتيس ، التى تتضمن الكثير من الإشارات إلى العرب ، بـ (ألف ليلة وليلة) ، وهو مزج يمارسه المخيال الشعبى عادة فى رؤيته الأسطورية للكثير من الظواهر والأشياء . غير أن من الواضح أيضا أن التوتر العدائى الذى تفصح عنه رواية ثرفانتيس عبر سياقاتها الثقافية الأقدم

والأقرب إلى العصور الوسطى غير موجود هنا تقريبا . وما نلحظه بدلا من ذلك هو عملية « خرفنة » Fictionalization ـ إن صح التعبير ـ للواقع ، أو الاتكاء على منظور خرافي في تصوير العرب إذ يحضرون إلى النص الروائي الأمريكي عبر حكايات دون كيخوته أو (ألف ليلة وليلة) بأطرها وسياقاتها السحرية البعيدة عن الواقع .

هذه الأطر والسياقات تجد ما ينفيها في رواية « توين » . ففي مقابل خيال « توم سوير » تبرز واقعية « هكلبري فن » بشكوكه المتواصلة : « حين وصلتنا الأخبار انطلقنا خارج الغابة وانحدرنا مع التل . ولكننا لم نجد أسبانا أو عربا ، ولم يكن هناك جمال أو أفيال » (ص ٨) ولكن هذه الواقعية لا تسفر عن رؤية واقعية إلى العرب ، فما إن يغيب « توم » ، ويتولى « هكلبري » مقاليد الأمور بوصفه رفيقاً للزنجي « جم » الهارب من العبودية ، حتى نجده يواصل الدور الذي كان توم يلعبه بوصفه مثقفاً ، بكل ما يتضمنه ذلك الدور من خلط للمعلومات وخرفنة للواقع . نجد ذلك في ما ينقله « هك » إلى « جم » من إضاءات حول تاريخ الاستبداد ، فهو يخبر الزنجي عن الملك الانجليزي هنري الثامن الذي كان يقتل زوجاته :

« كان يتزوج امرأة جديدة كل يوم ، ويقطع رأسها في الصباح التالي . . . وكان يأمر كل واحدة منهن أن تحكي له حكاية كل ليلة ، وكان يجمع تلك الحكايات حتى اجتمع لديه ألف حكاية وحكاية بتلك الطريقة ، وعندئذ وضعها في كتاب ، وأطلق عليه كتاب دومزدي الذي جاء اسمه مناسبا موضحا للموضوع » (ص ٧٩) .

العنوان الذي يشير إليه هك Domesday Book يتضمن ثلاثة مدلولات : فقد يشير إلى الكتاب الذي وضعه الملك الإنجليزي وليم الفاتح عام ١٠٨٥ ـ ١٠٨٦ لرصد ملاك الأراضي وممتلكاتهم ، أو قد يعني « كتاب القيامة » ، حسب المدلول المباشر لكلمة « دومزدي » ، أو يشير ، كما هو واضح من النص أيضا ، إلى (ألف ليلة وليلة) .

إن تعريف (ألف ليلة) بأنها كتاب القيامة وربط شهريار بهنري الثامن ، يعيدانا إلى إدجار آلن بو من خلال الرؤية المأساوية لفن القص ومصير القاص . فكما أن شهرزاد تموت في حكاية « بو » ، نجد أن « توين » يزيل كل احتمالات النجاة بالنسبة للراوية . لكن « توين » يختلف في إبرازه تسلط الحاكم ، وفي مزجه المدهش للتاريخ بالخرافي الغربي بالشرقي ، ملك إنجلترا بشهريار . هنا ترتفع الخرافة إلى مستوى التاريخ ويتداخل الشرق بالغرب ويتوحدان في حقيقة عاشها الإنسان وأدركها بغض النظر عن موقعه الجغرافي والثقافي . وفي هذا التداخل اختراق واضح لإحدى القواعد القديمة للخطاب الاستشراقي الذي اعتاد أن يحط من شأن الشرق مقابل الغرب . بيد أنه وهو يخترق هذه القاعدة ، فإنه يبقي على قاعدة أخرى دون مساس ؛ فالشرق يتداخل بالغرب لكنه لا يكاد يبرح خرافيته ، فهو ما زال ممثلا بشهريار وشهرزاد . وفي هذا ما يعيد « توين » إلى « بو » . خرافة الشرق تتداخل بتاريخية الغرب في رواية « توين » مثلما تتقابل خرافة الشرق وهزليته بعلمية الغرب وجديته وانغراسه في لحمة التاريخ الإمبيريقي في حكاية « بو » . فعلى الرغم من رحابة الرؤية لدى « توين » ، نجد في تناوله احتفاظا بالتقسيم القديم الذي يمنح الغرب حقيقة الوجود المادي ، ويسجن الشرق وراء قضبان الغرائبية والخيال .

الإشارة الثالثة للشرق العربي في (هكلبري فن) ، بعد إشارة « توم سوير »للعرب ، وإشارة « هك » لـ (ألف ليلة) ، تكرس الغرائبية التي جاءت في التخيلات الافتتاحية لتوم . هنا نجد مشهدا للزنجي جم وهك بعد أن وقعا تحت سيطرة اثنين من شذاذ الآفاق يدعي أحدهما أنه ملك والآخر أنه دوق ويؤديان بعض العروض المسرحية الزائفة لشكسبير . يقوم هذان اللصان ، وكأنهما جاءا ليؤكدا ما سبق أن قاله هك عن تسلط الحكام ، بالتخطيط لبيع جم وإعادته مرة أخرى للعبودية ، وفي سبيلهما إلى ذلك يحاولان إخفاء الزنجي الضعيف باستخدام مساحيق التمثيل وملابسه ، في جعلانه في هيئة الملك لير ، لكن المساحيق تجعله مرعبا « مثل رجل غرق منذ سبعة أيام » بتعبير هك . ثم يحضر الدوق لوحا خشبيا ويضعه بجانب جم بعد كتابة العبارة التالية عليه : « عربي

مريض - ولكنه غير مؤذ عندما لا يكون هائجا » (ص ٨٠) . ولا أظن من الضروري الإفاضة في التعليق على الرواسب التصورية التي ينضح بها هذا المنظر المضحك ، فنحن إزاء كاريكاتير يختزل الكثير من متفرقات الرؤية الاستشراقية وخطابها الأدبي بغرائبيته وفوقيته . وليس من المهم كثيرا بعد ذلك ما إذا كان توين نفسه يتبنى هذه الرؤية أم لا طالما حملتها روايته الشهيرة وكرستها .

إن هزلية الصور وسخريتها القاسية من العرب والشرق عموما لا تلغي على أية حال ما نلاحظ من حيادية نسبية في تناول « توين » لـ (ألف ليلة وليلة) ووضعه الشرق والغرب على قدم المساواة من خلالها ، وهي حيادية لم تضعفها الرؤية الخرافية للشرق في ذلك التناول ، وقد ساعد على تلك الحيادية أن « توين » كان ناقدا قاسيا لمجتمعه ليس في (هكلبري فن) وحدها وإنما في أعمال أخرى ، منها ذلك الذي وصف فيه رحلته إلى الشرق ، وبالذات فلسطين ، في الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، وهو كتاب (الأبرياء في الخارج) (١٨٦٩) ، حيث انتقد التصورات الخاطئة للعرب لدى الأمريكيين مؤكدا أن العرب الذين أضفت عليهم الحكايات صفات البطولة ليسوا أكثر من بدو أضعفهم الفقر والمرض . وعلى الرغم من جنوح « توين » للمبالغة في واقعيته بقصد تحطيم الخرافات ورسم المشاهد الكوميدية ، فإنه يعبر بشكل عام عن الرؤية التي بدأت تسود في عصره نحو الشرق ، والتي تتسم بعدم الاكتراث كثيرا بأولئك الشرقيين أو بموروثهم ، وبإمكانية توظيفهم واتخاذ المواقف منهم بطرق متفاوتة قد تتضمن السخرية ، أو تلزم الحيادية والتأمل الفلسفي وربما الإفادة أيضا لكن دون افتتان أو قلق بالضرورة ، كما كان الحال لدى بعض الرومانتيكيين الإنجليز . انحسار الحكاية الاستشراقية ، ودخول عمل كـ (ألف ليلة) منطقة الموروث الشعبي ، هي بعض مؤشرات هذه الرؤية التي نجد امتدادها في النصف الأول من القرن العشرين .

- ٣ -

في رواية بعنوان (مأساة أمريكية)،(١٩٢٥)،للروائي الأمريكي « ثيودور درايزر » نجد توظيفا محايدا لـ (ألف ليلة) ، بمعنى أنه خال من المضامين السلبية التي وجدناها لدى « بو » و« توين » . في هذه الرواية ، في نهاية الربع الأول من القرن العشرين ، تبرز حكايات شهر زاد بما هي عمل قصصي خيالي يمكن الاستشهاد به والتقاطع معه دون الدخول في مواقف سجالية على المستوى الثقافي أو غيره . ولربما كان في متغيرات العصر ، وفي مقدمتها انحسار الشرق العربي الإسلامي بتضاؤل حجمه السياسي - الثقافي على خريطة العالم ، وتصاعد التفوق الحضاري والهيمنة السياسية الغربية من ناحية أخرى ، ما ساعد على بروز مثل هذا التوظيف المحايد لدى « درايزر » وربما لدى غيره أيضا استمراراً للبدايات التي وجدناها في رواية مارك توين (هكلبري فن) .

تدخل (ألف ليلة وليلة) رواية مأساة أمريكية من خلال الموروث والمخيال الشعبي بوصف (ألف ليلة) مجموعة من الحكايات الرومانسية . ولأن لرواية درايزر طابعاً رومانسياً أيضا فإن من الطبيعي أن يتقاطع الكتابان . والمقصود بالرومانسية هنا مجموعة من العناصر القصصية التي يأتي في طليعتها الابتعاد عن الواقع وتحقيق الأحلام في عالم سحري مليء بالمعجزات[٢٩] .

رواية درايزر تتضمن هذا الطابع الرومانسي لكنه لا يطغى عليها بما هي رواية ، لأنها كتبت في سياق المذهب الطبيعي الذي نشأ في فرنسا وتأثر به روائيون مثل درايزر ونورس وغيرهما من الأمريكيين في أوائل القرن . والمعروف أن هذا المذهب يتوازى مع الواقعية لكنه يذهب أبعد منها في تصوير الإنسان بوصفه ضحية لبيئته الطبيعية لا يستطيع الخلاص من قوانينها . وتبرز رواية درايزر هذا عبر بطلها الشاب « كلايد جرفش » الذي تخلب لبه حياة الثراء ويسعى في سبيلها إلى الزواج من فتاة غنية ، مضحياً بصديقته الوفية بعد أن حملت منه سفاحاً ، وبعد أن وقفت في طريقه . نراه يخطط لقتلها ، لكنها تموت غرقا وهو متردد بين تنفيذ فعلته وإنقاذها . وحين يحاكم نجده يدافع عن نفسه باختلاق قصة لقنه إياها محاميه*، ثم يفشل في ذلك فيحكم عليه بالإعدام ، وينفذ فيه الحكم فعلا .

تبدأ رومانسية (ألف ليلة) بالظهور مبكرة في هذه الرواية الطويلة عبر قصة علاء الدين ومصباحه الشهير . والمعروف أن

قصة علاء الدين ليست جزءاً من (ألف ليلة) لكنها التحمت بها فى المخيال الشعبى التحاما نجده فى بعض ترجمات الكتاب وتفصح عنه رواية درايزر عبر المقارنة التى يعقدها الكاتب بين سحرية الأجواء فى حكاية علاء الدين والتماع الأضواء وجاذبية الترف فى العالم الذى يدلف إليه الصبى كلايد . فالثراء الذى يراه فى فندق جرين ـ ديفسون فى كانساس سيتى « يبدو باهراً ، علاء دينى فعلا » (ص ٥٣)(٣٠) وحين يقابل الفتاة الأولى فى حياته فى أحد بيوت الدعارة يبدو له المكان « مذهلا تماما مثل مشاهد علاء الدين » (ص ٦٦) . ويستمر هذا التصور حين يقابل سوندرا الفتاة التى تقوده إلى حتفه ، فهى تبدو متلألئة « ببريق يشبه ما فى (قصة) علاء الدين . . . » هذه السلسلة من الروابط الرومانسية يلخصها المدعى العام وهو يواجه كلايد بتهمة القتل : « الأمر واضح إذاً . . إنها حكاية من حكايات الليالى العربية ، حكاية المسحور والساحر » (ص ٦٨١) .

لكن ملاحظة المدعى العام تنبهنا إلى وجه شبه آخر لا نجد فى الرواية ما يشير إليه مباشرة . وهذا الوجه من الشبه مرتبط بنهاية الرواية حيث المشهد الذى يتهيأ فيه كلايد للموت . هنا يتلقى السجين الشاب كتابين هدية من أحد السجناء هما (روبنسون كروزو) و (الليالى العربية) (ص ٧٧٦) ويعلق درايزر على الحدث قائلا إن حالة كلايد النفسية مهيأة لقراءة « الرواية الرومانسية الخفيفة التى تصور عالما يتمنى لو كان له منه نصيب » بدلا من قراءة الرواية التى تصور عالم الواقع القاسى سواء خارج السجن أو داخله (ص ٧٧٦) . ويتضح من هذا التعليق أن الروائى لا يعتبر (ألف ليلة وليلة) أكثر من رواية رومانسية خفيفة أى بالشكل الذى توحى به مقارناته بقصة علاء الدين ويتناقض تماما مع رؤية إدجار آلن بو ومارك توين وغيرهما من قبل . لكن فى توظيف درايزر ما يوحى أيضا بتلك الرؤية المظلمة التى وجدناها من قبل ، حتى وإن لم يقصد إليها الروائى قصدا ، بل وحتى إن تناقضت مع رؤيته الظاهرة(٣١) . ففى إحضار ألف ليلة وليلة إلى مشهد التهيؤ للموت ما يلقى بظلال كثيفة على ربط المدعى العام بين كلايد وتلك الحكايات ، خاصة إذا تذكرنا أن الشاب يحاول إنقاذ نفسه من الموت فى المحكمة باختلاق قصة يحاول من خلالها إقناع الجميع ببراءته ، كأنما هو شهر زاد تحاول إنقاذ عنقها بالحكايات ثم تفشل . لكن هذه تظل قراءة ثانوية بل بعيدة الاحتمال فى غياب القرائن النصية ، وما نجده يؤكد القراءة الأولى أو الظاهرة ؛ وهى أن (ألف ليلة) ليست سوى عمل رومانسى مسل ليس من وجهة نظر كلايد جرفش وحده ، وإنما من وجهة نظر مؤلفه أيضا .

فى مأساة أمريكية تستحضر قصص شهرزاد لا من أجل إشكالية فى فن القص أو الدخول فى سجال ثقافى مع الشرق ، وإنما الوقوف على الجوانب التى اجتذبت عامة القراء إليها منذ ترجمة جالان ، أى من أجل ما هو مألوف فيها أى بوصفها حكايات مسامرة وترويح عن النفس . وإذا لم يكن من المستغرب أن يتوقف روائى ، ثانوى نسبيا ، مثل درايزر ، عند هذا المستوى ، فإن من الضرورى أن نتذكر الاحتمال الآخر وهو أن معطيات المرحلة لم تكن تسمح بأكثر من ذلك كما سبقت الإشارة . وسيتضح من المثال الرابع والأخير فى هذه القراءة أن عودة الاهتمام بـ (ألف ليلة) بشكل جاد ليس مرتبطا بعبقرية الروائى وحدها ، وإنما بنشوء الظروف التى استدعت تناولا جادا آخر .

ـ ٤ ـ

فى عام (١٩٦٦) نشرت مجلة « نيوزويك » حديثا لروائى أمريكى فى السادسة والثلاثين من عمره اسمه جون بارث يقول فيه : « إن رؤيته تختلف تمام الاختلاف عن رؤية سابقيه من أمثال همنجواى وفوكنر وبورخيس » . ثم يضيف :

« إن مستقبل الرواية مشكوك به . . . لذا فإننى أبدأ مفترضا « نهاية الأدب » وأحاول أن أقلبها . أعود إلى ثرفانتيس ، وفيلدنج ، وشتيرن ، والليالى العربية ، أعود إلى الإطار المصطنع والحكايات الطويلة المترابطة . إننى مهتم بحيل القص ، بما يمكن عمله باللغة »(٣٢) .

وبعد سنتين أصدر بارث رواية بعنوان (ضائع فى بيت المتعة) (١٩٦٨) وظف فيها (ألف ليلة وليلة) كما لم توظف من قبل ، سواء من حيث الكيف أو الكم . وفى ١٩٧٢ أصدر ثلاث قصص فى مجلد واحد عنوان الأولى (دنيا زادياد) (أو

« ملحمة » دنيا زاد » ونال على المجموعة التى حملت عنوان (الكمير) الجائزة الوطنية للكتاب . ثم تتالت توظيفات بارث لـ (ألف ليلة) فى ثلاث روايات هى (رسائل) . (١٩٧٩) و(حكايات تايدوتر : رواية) (١٩٨٧) ، وأخيرا (الرحلة الأخيرة لشخص ما البحار) (١٩٩١) .

ومن هذه العجالة يتضح أننا إزاء خارطة روائية يصعب اختزالها فى صفحات قليلة ، وأن مكانها المناسب هو دراسة مستقلة ، خاصة إذا قيست بالأعمال التى سبق التوقف عندها . ولذا فلن أحاول حتى ، مجرد المحاولة ، أن أقف على هذه الأعمال الكثيرة كلها ، بل سأكتفى بالإشارة إلى أولى رواياته توظيفا لـ (ألف ليلة وليلة) وهى (ضائع فى بيت المتعة) ثم (دنيازادياد) وأخيرا سأتوقف وقفة أطول نسبيا عند آخر أعماله (الرحلة الأخيرة لشخص ما البحار) . وفى تناولى هذا سيكون تركيزى ، بطبيعة الحال ، على الجوانب التى تشكل امتدادا لما طالعناه عند الكتاب السابقين .

الجوانب المتصلة بتقنية القص فى (ألف ليلة) هى التى استغرقت جل اهتمام بارث وذلك على مدى الأعمال الخمسة التى تناول فيها تلك الحكايات بشكل أو بآخر . غير أن انشغاله ببعض القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية فى المرحلة الأخيرة أدى إلى تبلور بعض الجوانب من الخطاب الاستشراقى فى أعماله على نحو يصله بغيره من الكتاب الغربيين ومن ضمنهم من تناولت فى هذه القراءة . وسنرى فى روايته الأخيرة كيف يتصل الاهتمام بتقنية القص بمظاهر الخطاب الاستشراقى وكيف يدعم أحدهما الآخر .

الفرضية الأساسية التى ينطلق منها بارث فى كتاباته القصصية هى ، كما أشار فى حديثه المقتبس قبل قليل ، نهاية الأدب ومن ضمنه الرواية . فنحن فى عصر استهلك فيه الأدب نفسه واستنفد طاقاته ، لأن الأدب ، خاصة الفن القصصى ، يعتمد على الأنا بوصفها مركزاً ، سواء كانت أنا المؤلف أو الراوى أو الشخصيات . وهذه الأنا هى التى انطلق منها ديكارت ، وهى أيضا التى انهارت تحت مطارق الفكر المابعد ديكارتى . وبانهيار الأنا أو تصدعها أصبح من الصعب التحقق من وجود شىء اسمه الواقع ، وحل محل ذلك الواقع فى القصص التقليدى مرايا مهشمة ترقبها ذوات متشظية . حل الوهم محل اليقين ولم يعد من الممكن الفصل بين ما هو خارج النص الروائى وما هو داخله إلا من خلال اتفاق مجموعة من الناس .

« إن الفرق بين الخيال الذى نسميه واقعا والخيالات التى نسميها خيالا يأتى من الإجماع الثقافى . . . » كما يقول بارث[٣٣] . ولذا كان من الطبيعى أن تعج أعمال كاتب كبارث بالشخصيات التى تثير الأسئلة حول هويتها إذ تتعدد وتتداخل فى (ضائع فى بيت المتعة) نجد مؤلفا يشك أن « حياته مجرد حكاية وهو فيها إما الشخصية الرئيسة أو شخصية ثانوية » (ص ١١٣)[٣٤] . أما النص نفسه فليس رواية بالمعنى التقليدى أى ليس رواية تحاكى ما يعرف بالواقع ، وإنما رواية تحاكى الروايات ، تعلن عن خرافيتها بطريقة ساخرة على طريقة الباروديا أو البارودى .

سخرية الرواية من نفسها ، أو محاكاة الأدب نفسه ، وانشغاله بأدبيته وليس بما هو خارج عن ذلك (وبارث لا يعتقد بأن هناك ما هو خارج فعلا !) هو الأسلوب الوحيد ، فى نظر بارث ، الذى يمكن من خلاله إنتاج شىء اسمه الأدب . ما يسميه بارث « أدب الاستنفاد » هو أدب المرحلة ، الذى قد يسميه البعض أدب ما بعد الحداثة ، والذى من رواده ، كما يقول الكاتب الأمريكى ، بيكيت ونابوكوف وبورخيس[٣٥] . والمنطلق الأساسى لهذا الأدب هو القناعة بأن الأساليب التقليدية قد استنفدت وأن المخرج الوحيد من هذا المأزق هو انعكاس الأدب على ذاته ، لأن مفتاح الكنز هو الكنز كما يقول الجنى فى « دنيازادياد » .

فى (ضائع فى بيت المتعة) نجد نموذجا لأدب الاستنفاد هذا الذى تشبه حكاياته ما يعرف بالصناديق الصينية ، التى كلما فتحت واحدا وجدت بداخله آخر ، مما لا يقنعك فى النهاية بأنك فى أحد تلك الصناديق ، أو فى حكاية كبرى تتحرك فيها مثل شخصية من الشخصيات . الرواية (إن كانت هناك رواية) هى السيرة الذاتية للفنان . ولكن على النقيض من السير الأخرى ، (صورة الفنان فى شبابه) لجويس مثلا ،

التركيز هنا هو على كيفية كتابة الرواية ، على التقنية ، لأن الشكل هو البطل الحقيقى ، أما الكاتب فلا وجود له خارج النص . ويجد بارث إلى جانبه شهرزاد نموذجا آخر لتلاحم المؤلف مع النص : « إن سقط السندباد إلى القاع فإن شهرزاد هى التى تغرق . . . » (ص ١١٧) .

الالتحام مع شهرزاد يتكرر فى قصة (دنيا زادياد) التى تشكل مع (ضائع فى بيت المتعة) ، كما يرى بعض النقاد ، ثنائيا يقرأ معا[٣٦] . فالقصة سيرة ذاتية أخرى يأخذ فيها بارث دور الجنى الذى يظهر لأخت شهرزاد من عصر ومكان مختلفين ولكن لا غموض فى هويتها ، فالعصر هو القرن العشرون والمكان الولايات المتحدة الأمريكية . ومثلما يحدث فى قصة الفرنسى جوتييه يأتى من يخبر شهرزاد ودنيازاد بأنهما موجودتان فى كتاب اسمه (ألف ليلة وليلة) ، بل من يروى لهما ما قالتاه لحل مشكلة البحث عن قصص جديدة . والذى يفعل ذلك هو الجنى أو الروائى الأمريكى المعاصر ضمن مسعاه لإنهاء ثلاثية يكتبها بعنوان (دنيازادياد) . وبذلك يعود ذيل الثعبان إلى فمه ، كما يقال ، لتشتبك الحكايات ويتداخل ما هو خارج الحكاية بما هو داخلها .

لكن تقنية القص وما تثيره من إشكاليات معرفية عن الحقيقة والخيال ليست كل ما هنالك فى قصة بارث ، وإن كانت أهم ما هنالك بكل تأكيد . الشىء الآخر الذى يبرز فى القصة ، خاصة جزءها الأول ، هو الكوميديا القائمة على المفارقة بين شرق (ألف ليلة) والغرب الأمريكى الحديث . فمن الصعب أن لا نضحك حين نسمع دنيازاد وهى تشير إلى أختها « شيرى » ، تصغيرا لشهرزاد ، التى كانت طالبة جامعية متخصصة فى « الفنون والعلوم بجامعة بنوساسان » ومتفوقة فى دراستها وفى الألعاب الرياضية ، وملكة للاحتفال السنوى الذى تقيمه الجامعات (الأمريكية طبعا) لخريجيها القدماء إذ يعودون لزيارتها (هوم كمنج) ، أو حين تشير إلى أبيها بأنه « دادى » على الطريقة الأمريكية ، إلى غير ذلك . هذه الكوميديا القائمة على الاختلاف الثقافى ، بالإضافة إلى الصراحة الجنسية ، هى ما سيعود بارث إلى توظيفه بشكل أكثر كثافة فى روايته (الإبحار الأخير لشخص ما البحار) .

فى حواره مع دنيازاد وأختها يقول الجنى (بارث) إن « بغداد الوحيدة هى بغداد ألف ليلة ، حيث تطير السجاجيد وتتقافز الجن من الكلمات السحرية . . . » (ص ٢٥) . يقول ذلك فى معرض تأكيده على أن بعض الخرافات أكبر قيمة مما يسمى واقعا ، وأن جمال تلك الخرافات هو الذى يحيلها إلى واقع . وإذا كانت هذه المقولة تنتمى إلى فلسفة القص ، وعلاقة الخيال بالواقع ، وتقنية الرواية ، وما إليها ، فإنها أيضا لا تخلو من مدلولات ثقافية خطابية أبعد فيما يبدو مما خطر ببال الروائى الأمريكى خاصة حين جاء ليقيم عليها عالما روائيا كثيفا فى رواية (الإبحار الأخير) .

تتألف رواية بارث الأخيرة من عالمين يبدآن مستقلين ثم يتقاربان تدريجيا ويشتبكان من خلال البناء الروائى ، المنقسم أيضا إلى قسمين يروى كل منهما أحداث أحد ذينك العالمين . العالم الأول هو عالم الغرب أو الولايات المتحدة الأمريكية تحديدا ، بينما الثانى هو عالم الشرق كما ترويه (ألف ليلة وليلة) . الشخصية الأساسية التى تربط العالمين هى شخصية « سيمون بيلر » الأمريكى الذى تقذف به حادثة غرق عجيبة من أمريكا الثمانينيات إلى بصرة (ألف ليلة) وما حولها ، ليصير هناك السندباد البرى ويقابل السندباد البحرى فى منزله ويروى كل منهما قصصه لمجموعة من المدعوين . الأمريكى بيلر يروى قصصه عبر سبعة إبحارات تشكل ما يشبه الفصول ، وبين كل فصل وآخر توجد فواصل داخلية يروى فيها بيلر جانبا من مغامراته فى منزل السندباد البحرى وهى عبارة عن مغامرات جنسية مكشوفة مع ياسمين ابنة السندباد البحرى ، الذى يقوم بدوره برواية حكاياته المعروفة ، أى يعيد ما هو معروف فى (ألف ليلة وليلة) من إبحاراته هو . أما عنوان الرواية فيشير إلى بيلر وتسميته « شخصا ما » ناتجة فيما يبدو عن التباس هويته وتداخل شخصياته ، بين بيلر الأمريكى والسندباد الحمال أو البرى فى (ألف ليلة) وجون بارث - أيضا - فبين الاثنين شبه واضح . هذا طبعا بالإضافة إلى الإشكالية الفلسفية للذات التى يثيرها بارث هنا وفى أعماله الأخرى .

لتحقيق القفزة الزمنية والمكانية العجيبة من أمريكا إلى البصرة اعتمد بارث ، فى أقرب الاحتمالات ، على الحيلة

الفنية التى وجدها لدى مارك توين فى قصة (يانكى من كونيتكت فى بلاط الملك آرثر)(١٨٨٩) ، التى يذهب فيها أمريكى من القرن التاسع عشر إلى عصر الملك الإنجليزى الأسطورى آرثر ، ويحاول هناك تحديث المجتمع وتعريفه بمنجزات المدنية الحديثة . الفرق هو أن بارث بدلاً من حيلة الضرب على الرأس يستعمل حيلة الغرق ، لكن القصتين تقتربان على المستوى الأهم وهو توظيف الماضى لنقد الحاضر . فبارث هنا مشغول أكثر مما فى أعماله السابقة بإثارة العديد من المشكلات الاجتماعية والاقتصادية التى يعج بها عالمه الأمريكى المعاصر ، كالعلاقات الزوجية ، وتصدع القيم التقليدية ، وانهيار الأسرة ، وعزلة الفرد فى سعيه لتأمين العيش ، وإضرابات العمال ، وما إلى ذلك(٣٧) .

لكن إلى جانب الاهتمامات الجادة لا ينسى بارث عناصر الإقناع والإثارة والهزل . فثمة مشاهد جنسية كثيرة وقدر كبير من المضحكات إضافة إلى لحظات الترقب والخوف . إنما الملاحظ هو أن هذه العناصر ، القائمة على الغرائبية ، تكثف فى الجانب الشرقى من القصة ، أى فى الفواصل الداخلية التى يروى فيها بيلر مغامراته . وتأتى (ألف ليلة) هنا لتمد الروائى بمختلف جوانب الصورة : الشخصيات المضحكة ، والكلمات العربية التى يخطىء بارث فى الكثير منها ، والتعليقات والتصورات المناقضة لما يعرفه إنسان القرن العشرين ، والإباحية الجنسية التى يتحقق فيها ما لا يتحقق لبيلر فى بلاده من فنتازيا وإفصاح لا تصل إليه (ألف ليلة) نفسها فى أكثر مشاهدها احتشاما . ومع أن الرواية تشير فى مجملها نحو نوع من التداخل - وهو تداخل فردى على أية حال ، حيث يتعرف أهل الشرق على ضيفهم بصورة أوثق - فإن مجمل القص يقع فى منطقة الاختلاف بين العالمين ، عالم الغرب بواقعيته وتاريخيته ومشكلاته وجديتها الملموسة من ناحية ، وعالم الشرق بغرابته ولا زمنيته الأسطورية وما فيه من إشباع للغرائز وتسلية للقارىء الأمريكى بالدرجة الأولى .

لتحقيق كل هذه التأثيرات يتكىء بارث بصورة واضحة على قواعد الخطاب الاستشراقى المألوفة . يستعير من « بو » دهشة شهريار عند سماعه أخبار العالم الحديث واطمئنانه لسماع ما يألفه من غرائب الجن وطائر الرخ وما إليها . فالسندباد البحرى ، الذى يقوم بدور شهريار إلى حد ما ، يجد فى إشارات بيلر إلى الطائرات والساعات نوعاً من الأعاجيب الفنتازية ، بينما يرى فى قصة القارب الذى أصيب بالعطف فى إحدى نزهات بيلر البحرية الحديثة نوعا من الواقعية : « إنها قطعة صغيرة رائعة من الواقعية فى بحر من الفنتازيا » (ص ٦٠) . أما أحد الجالسين فيعلق بعد ذلك بأن ما يرويه بيلر غير منطقى ، وأن المعقول هى أخبار طائر الرخ فى حكايات السندباد . ومن الطريف استخدام المتحدث عبارة « الواقعية الإسلامية » (ص ١٣٦) للإشارة إلى الاختلاف النسبى فى مفهوم الواقعية . وليس مما يهم بارث كثيرا ، كما يبدو ، ما تحمله عبارته من تشويه خاصة فى حشره الإسلام ضمن إطار خرافى ومتخلف . ذلك أن ما يهم الروائى الأمريكى هو « الاختلاف الغرائبى للإسلام » حسب العبارة الواردة فى ص ١٩٩ ، وضرورة أن يبقى فى قفص الخرافة لأن « بغداد الوحيدة » كما يقول بارث على لسان الجنى فى « دنيازاد » هى بغداد ألف ليلة .

بيد أن جزءاً من إحساسنا باختلاف الشرق عن الغرب لا يأتى من انفصامها ، وإنما من التماس الذى يحدث بينهما بين الحين والآخر . فالشرق موجود أيضا فى قصة بيلر المعاصرة ، أى فى حياته بوصفه أمريكيا فى القرن العشرين . وأهم مناطق التماس هى العلاقة العائلية التى تنشأ عندما تتخذ ابنة بيلر صديقا لها من عمان يواصل دراسته العليا فى علم البحار فى جامعة بوسطن . لكن بارث يبقى الشاب بعيدا عن السرد ، نسمع به ولا نقابله ، هذا إضافة إلى أن بيلر يفضل أن لا يسميه باسمه وهو « مُسَلَّم » وإنما يدعوه « الغامض » The impenetrable (ص ١٩٤) . وتتسق مع هذه الإشارة إشارة أخرى إلى السلطان قابوس الذى موّل مشروعا بريطانيا لصناعة سفينة تشبه السفن العربية القديمة ينوى صاحبها الإبحار فى رحلة مشابهة لرحلة السندباد (ص ٣٢٥) . وحين يمر بيلر بتجربة الانتقال إلى عالم (ألف ليلة) ويجد نفسه فجأة على سفينة تشبه سفن القدماء يندهش لجهل الناس بالساعة ، ويتساءل عن مدى انغلاق هؤلاء ، مع انهم عرب وليسوا

إيرانيين « رجعيين » تحت حكم الخميني ، حسب تعبيره (ص ٤٠٧) .

مناطق التماس فى الرواية تتضمن نوعاً من الواقعية التى تساند غرائبية (ألف ليلة) ، وهذه المساندة إما مباشرة ، كما فى العمانى الغامض غموض الشرق ، وفى مزج السلطان قابوس بعالم يقرب من العالم الأسطورى للسندباد (وهذا حدث انتقاه الروائى انتقاء) ، أو بطريقة غير مباشرة مثل الاندهاش لوجود الساعة التى تقابل دهشة شارلمان الأوروبى لرؤية الساعة التى يقال إن هارون الرشيد أهداها اليه . ففى كل هذه الحالات يساعد ما هو معقول وواقعى على تمرير ما هو غير معقول وغارق فى الخرافة .

ومع أنه لا يساورنا الشك فى أن جون بارث يعرف العالم العربى والشرق الأوسط ، فإن فى الرواية ما يوحى بأن معرفته مكتبية أكثر منها واقعية . فهو على ما يبدو يشير إلى نفسه حين يتحدث عن سيمون بيلر (فهما متطابقان فى تاريخ الولادة وظروفها والتعليم وكتابة الرواية) ، خاصة فى إشارته إلى كتابين أنجزهما بيلر، هما (الرائع) و (زنجبار) ، يتناول الأول الامبراطور العثمانى سليم الأول ، والثانى التجارة العربية البحرية فى العصور الوسطى . ويقول بيلر عن كتابيه « إنهما قد أنجزا عن طريق البحث المكتبى فقط وذلك بتأثير الليالى العربية التى ألهمت مؤلفها » (ص ١٩٦ - ١٩٧) . ولكن لعل الأهم من ذلك كله هو المبرر النظرى الذى يبدو أنه ترك أثراً فى رؤية بارث للشرق العربى . فهو فى إحدى محاضراته المنشورة يقول ، داعما مقولة الاختلاف الثقافى ونسبية ما يسميه الواقعية « إن جارسيا ماركيز يخبرنا أن ما نعتبره - نحن الأجانب الأنجلو ساكسون - سريالية فى قصصه هو الواقع اليومى فى بلاده »[٣٨] . فهل يظن بارث - قياسا على هذا - أن خرافية الشرق كما ترسمها حكايات السندباد هى بشكل أو بآخر واقعا يوميا فى البلاد العربية ؟

فى إشارة لإحدى الروايات ، التى كان سيمون بيلر يعمل على إنجازها ، يقدم بارث ما يمكن اعتباره إضاءة لطبيعة الكتابة لديه هو . يقول إن بيلر كان يعمل على رواية « تجمع محاولاته الأولى لكتابة القصة وقدراته المتأخرة بوصفه كاتباً للمقال الشخصى ومعلقاً على عصرنا » (ص ٢١٠) . والواقع أن هذا يساعد فعلا على فهم عمل مثل (الإبحار الأخير) وكثير مما سبقه ، حيث يمتزج الواقع بالخرافة والجد بالهزل والتوثيقى بالفنتازى . وكنا قد رأينا ما يشبه هذا المزج فى حكاية إدجار آلن بو ، وما سبقها من حكايات استشراقية ، تعضد رؤيتها الخرافية للشرق بهوامش معلوماتية تسبغ على الخرافة الكثير من مصداقية الوثيقة أو المقال . فما الفرق بين استشهاد « بو » بالقرآن الكريم وإشارة بارث إلى « الواقعية الإسلامية » ؟. ولماذا يتوتر الحرص من بيكفورد فى نهاية القرن الثامن عشر إلى بارث فى التسعينيات من القرن العشرين على إبقاء المسلمين العرب فى دائرة الكراهية للعلم ، حين نقرأ فى (فاتك) عن نفور المسلمين من العلوم ، ويذكرنا الروائى الأمريكى بجهل العرب بالساعة وتفضيلهم لخرافات الرخ والعفاريت ؟ إن منطق استقلالية الفن وحرية المبدع تتهاوى أمام النزعة التوثيقية فى كثير من هذه الأعمال وأمام التشويه والعبث الناجمين عن تأليفها سواء أكان ذلك مقصودا أم غير مقصود .

الهوامش :

(١) انظر : John Barth: **The last Voyage of Somebody the Sailor,** (New York: Doubleday, 1991) .

(٢) انظر : **Best Selections From the Arabian Nights Entertainments,** ed E.S. poole, (New York: Hart Publishing Co., 1976), p. lx.

(٣) انظر : Martha Pike Conant, **The Oriental Tale in England in the Eighteenth Century** (New York, 1908)

ولعل من الطريف واللافت للنظر فى هذا السياق أن يتزامن مع كتابة هذا المقال ظهور فيلم من نوع الرسوم المتحركة بعنوان « علاء الدين » من إنتاج شركة « والت ديزنى » الأمريكية التى حققت أفلامها السابقة من هذا النوع شعبية هائلة . ولا شك أن اختيار هذه الشركة لحكاية علاء الدين دليل واضح على مدى شعبية مثل هذه الحكايات فى الغرب وتجذرها فى الموروث الشعبى الغربى (انظر مجلة تايم الأمريكية ، ٩ نوفمبر ١٩٩٢ ، ع ٤٥) .

(٤) سهير القلماوي ، **ألف ليلة وليلة** (القاهرة : دار المعارف ، ط ٤ ، ١٩٧٦) ص ٦٤ .

(٥) القلماوي ، **ألف ليلة وليلة** : « فأصبح الشرق عند كثير من هؤلاء القراء الغربيين يساوي ألف ليلة وليلة » ، ص ٦٨ . ويشير فؤاد شعبان إلى ما يشبه ذلك في الموقف الأمريكي في القرن التاسع عشر : « كان لقراءة الليالي العربية وما شابهها تأثير مسبق على الرحالة الأمريكي حتى قبل سفره إلى الشرق ومن المؤكد أنها شكلت موقفه إزاء ما هو شرقي » :

Fuad Sha'ban, **Islam and Arabs in Early American Thought: The Roots of Orientalism in America** (Durham, North Carolina: The Acorn Press 1991)

انظر أيضا رنا قباني :

Europe's Myths of Orient (London : Pandora Press, 1986), p. 29.

« أدى سحر ألف ليلة وليلة إلى جعل الأوروبيين يخلطون بين الشرق الحقيقي بشرق الحكايات » ، وإدوارد سعيد ، **الاستشراق : المعرفة . السلطة . الإنشاء** ، ترجمة كمال أبو ديب (بيروت : مؤسسة الأبحاث العربية ، ط ٢ ١٩٨٤) ص ١٩٠ .

(٦) انظر إدوارد سعيد الاستشراق (الملاحظة السابقة) ؛ وميشيل فوكو **الكلمات والأشياء** ترجمة مطاع صفدي وآخرون (بيروت : مركز الإنماء العربي ، مشروع مطاع صفدي للينابيع IV ، ١٩٨٩ - ١٩٩٠) ، وكذلك :

The Archeology of Knowledge, trans. A.M. Sheridan Smith (New York: Harper & Row, 1972) .

(٧) انظر : Saad A. Al- Bazei, **(Literary Orientalism in 19 th Century Anglo- American Literature: Its Formation and Continuity)** diss., Purdue Universty, 1983.

(٨) انظر : **Islam and Arabs in EarLy American Thought, p.x**

وانظر أيضاً : سعد البازعي ، « النموذج العبراني في الأدب الأمريكي » **المحاضرات** (جده : النادي الأدبي الثقافي ، ١٩٨٨) مج ٥ ص ص ٦٧ - ٨٤ .

(٩) انظر : **The Short Fiction of Edgar poe:** An Annotated Edition by Stuart and Susan Levine (Indianapolis: The Books- Merrill Co., 1976) pp. 504- 512 .

الإشارات في النص هي إلى هذه الطبعة .

(١٠) « ولكن الملك وقد قُرص بما فيه توقف عن الشخير ، وأخيرا قال هم ! ثم هوو ! وبعد أن فهمت الملكة أن هذه الكلمات (العربية دون شك) تعني أنه انتبه . . . » (ص ٥٠٦) .

(١١) في تعليقاته على النص يشير محرر الكتاب **The Short Fiction of Edgar Allan Poe**, 540 إلى عدم وجود اقتباس بو في ترجمة سيل .

(١٢) يلفت نظرنا أولا أن بو لم يعتد إلحاق حكايته لهوامش توثيقية ، وثانيا أنه في حكاية هجائية بعنوان « كيف تكتب مقالا لمجلة بلاكوود » يسخر من أولئك الذين يدعون المعرفة بلغات أخرى ، كالصينية ، بمجرد الاستشهاد بعناوين مثيرة من آدابها . يقول إنه بالإشارة إلى « الرواية الصينية المبجلة جوكياولي سوف تظهر معرفة وثيقة باللغة والأدب الصيني . وبهذه الطريقة يمكن المضي دون (معرفة) بالعربية ، أو السنسكريتية ، أو لغة الشيكاساو »

The Short Fition of Edgar Allan poe, p. 361.

(١٣) انظر : **The Caliph Vathek, ed.** Roger Lonsdale (London: Oxford University Press, (1970), p.8.

ولمزيد من المعلومات حول اهتمام بيكفورد بالاستشراق انظر :

William j. Gemmett, William Beckford (Boston: Twayne Publishers).

(١٤) انظر : **The Letters of Thomas,** ed. Wilfrid S. Dowden (Oxford: The Clarendon Press , 1964), II, 512 .

وانظر أيضا :

Wallace Cable Brown, **(Thomas Moore and the English Intest in the East)** Studies in Philolgy, 34, (1937), 576- 88.

(١٥) انظر : Burton Pollin, **(Poe and Thomas Moore)**, Emerson Soaety Quarterly, 63 (june 1972), 166- 63.

(١٦) يمكن اعتبار « بو » أحد أبرز كاتبين أمريكيين اهتما بالموروث العربي الإسلامي في النصف الأول من القرن التاسع عشر . الآخر هو واشنطن ارنفج . فعدا (حكاية ألف ليلة) وقصيدة (إسرافيل) كتب « بو » قصيدة أخرى بعنوان (الأعراف) يشير فيها إلى المفهوم القرآني للأعراف . وله مجموعة حكايات بعنوان (حكايات الجروتسك والأرابيسك) يعبر فيها عن فلسفته الجمالية النازعة إلى تجاوز عالم المادة . ومفهوم الأرابيسك بالذات مستقى في الأساس من التوجه التجريدي أو اللامحاكاتي في الفن الاسمي . انظر :

David Hoffman, Poe (New York, Avon Books, 1972) pp. 203- 4

(١٧) يشير هوفمان إلى هذا الخطأ في ص ٥٢ (انظر الملاحظة السابقة) .

(١٨) انظر : Thomas Carlyle, (**The Hero as Prophet. Mahomet: Islam.** On Heroes and Hero Worship, ed. W. H. Hudson (London: Everyman's Library 1973), P. 278

(١٩) انظر : Lewis Melville, **The Life and Letters of William Beckford of Fonthill** (London : William Heinmann, 1910) , PP. 129- 30

(٢٠) انظر : Stephen Peithman, ed. **The Annotated Tales of Edgar Allan poe** (New York: Doubleday & Co., 1981), p. 464.

(٢١) لعل من الضرورى أن أضيف أن لا مبالاة « بو » بمحاكاة الحكايات الشرقية لا تتناقض بالضرورة مع إعجابه بها ، فقد عبر عن إعجابة فى رد ساخر على أحد الذين أعربوا عن احتقارهم لتلك الحكايات . انظر Peithmann (الملاحظة السابقه) ص ٤٦٤ .

(٢٢) انظر : Theophile Gautier, (**The Thousand and the Second Night**) The Works of Theophile Gautier. tr & ed. F.C. de Sumichrast (New York: George D. Sproul 1902) 2: 227- 67 ¾

(٢٣) انظر : Meredith: **The Critical Heritage** ed. Ioan Williams (New York: Barnes & Noble, Inc. 1971) , p.4

(٢٤) انظر : **William Thackeray's Complete Works** (New York: Harper and Bross., (1903), 5: 47.

(٢٥) انظر : **The Complete Works of Robert Louis Stevenson** (London: Cassell and Co., 1906) Vol. 9.

(٢٦) انظر : Irving Ş. Saposnik, **Robert Louis Stevenson** (New York: Twayne Publishers Inc., 1974), pp. 66- 67.

(٢٧) انظر : **(1.002 nd Arabian Night in Satires and Burlesques,** ed Franklin R. Rogers, The Mark Twain Papers (Berkeley: Univ. of California Press, 1967)

(٢٨) انظر : Hucklberry, Finn ed. Kenneth S.Lynn (New York: Harcourt Brace & World Inc, 1961) , pp. 7-8.
الإشارات فى النص هى إلى هذه الطبعة .

(٢٩) لا شك أن **ألف ليلة وليلة** قدمت منذ البداية فى أوربا بوصفها حكايات مسلية أو رومانسية وكان ممن استعملوا عبارة « رومانسية » فى وصف تلك الحكايات جون بين Payne فى ترجمته لها عام ١٨٨٢ ، حين أشار فى المقدمة إلى أن ترجمته « أول ترجمة كاملة للملخص العربى العظيم من القصص الرومانسية . . . »
Rida A. Hawari, (**The Cult of the Exotic in Victorian Literature: The Nights** Translations of William Torrens and Edward Lane), **مجلة الملك سعود** مج ٤ (الآداب ٢) (١٤١٢) ص ٦٨ . وحول مفهوم الرومانسية فى القصص الشعبى انظر نبيلة ابراهيم ، **قصصنا الشعبى من الرومانسية إلى الواقعية** (بيروت : دار العودة ، ١٩٧٤) ص ٤٩ .

(٣٠) انظر : Theodore Dreiser, **An American Tragedy** (New York: The New American Library, 1964)
أرقام الصفحات فى النص من هذه الطبعة .

(٣١) يقول الناقد الأمريكى لزلى فيدلر فى استقراء شامل للرواية الأمريكية إن من خصائصها « الابتعاد عن المجتمع بالاتجاه نحو الطبيعة أو الكابوس نتيجة محاولة يائسة لتفادى حقائق التغزل والزواج والحمل » (ص ٢٥) ، ثم يضيف فى مكان آخر إن « إحدى المشكلات التقنية الرئيسية التى واجهها الروائيون الأمريكيون هى تحوير الأشكال غير المأساوية لنهايات مأساوية » (ص ٢٨) :
Leslie Fiedler, **Love and Death in The American Novel** (New York: Stein and Day, 1960) .
ويتفق مع فيدلر حول النزعة غير الواقعية فى الرواية الأمريكية ناقد آخر هو ريتشارد تشيس الذى يرى أن الأمريكيين أنتجوا قصصا رومانسية تقع فى منطقة وسطى بين الحضارة والبدائية أو بين الواقعى والمتخيل . انظر :
Richard Chase, **The American Novel and Its Tradition** (Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1957) , p. 19.

(٣٢) انظر : **Newsweek 68** (8 August 1966) وانظر أيضا مقالة بارث الشهيرة حول (أدب الاستنفاد) (The Literature of Exhaustion) فى
John Barth, **The Friday Book: Essays and Other Nonfiction** (New York: G.P .Putnam's Sons, 1984),p. 221.

(٣٣) **The Friday Book**, p. 221

(٣٤) **Lost in the Funhouse** (New York: Bantam, 1969)
الإشارات فى القص هى إلى هذه الطبعة .

(٣٥) انظر : John Stark, **The Literature of Exhaustion: Borges, Nabokov, Barth:** (Durham: Duke Univ. Press, 1974).

(٣٦) John Barth, **Chimera** (Canzda: Ballantine Books, 1988), pp, 11-64.

(٣٧) انظر : Stan Fogel & Gordon Stetaug, **Understanding john Barth** (Columbia, S.C: Univ. Of South Carolna Press, 1990), p.5.

(٣٨) انظر : **The Friday Book**, p. 222.

آفـاق نقـدية

مدخل الى قراءة دريدا

فى الفلسفة الغربية

بما هى صيدلية أفلاطونية

كاظم جهاد

تتصدّى دراسة دريدا التى قدمها لتصور أفلاطون للكتابة. تصوّر « صيدلانى » يتمثّلها عبر ثنائيات « السمّ » و « الترياق » ، « الإصابة » و « العلاج » ، « الرقية الخبيثة » و « السحر الشافى » ، وما يرتبط بها ويوجهّها من ثنائيات أخرى. ثنائيات « الخير » و « الشرّ » ، « الطاعة » و « الأبق » ، «التوطّن» و « التيه » ، « التمركز » و « البعثرة » ، « التمام » و « الفضلة » أو « الزيادة » ، ... إلخ. فتارةً تُجرِّم الكتابة باعتبارها خطاب الابن الآبق ، وطوراً باعتبارها خطاب السَّاحر بالغ الخطورة على أمن المدينة ، وطوراً آخر باعتبارها مراس الضحيّة الذى لايمكن إلا أن يُقدّم فى كلّ عام قرباناً بطرده تتطهرّ المدينة وتُصان سلامتها من كلّ شرّ داهم. تارةً تُدان الكتابة باعتبارها تسعف الذاكرة الأرشيفيّة على حساب الذاكرة « الطبيعيّة » ، وطوراً باعتبارها كلاماً جوّاباً تائهاً يهدّد « بذار » الأب بتفريق وانتثار وبعثرة. لكنّها مع ذلك ، لاتفتأ يُرجَع إليها وتُلتَمس معونتها ، لإدانة شرور الكتابة نفسها أحياناً ، بل يُعلى غالباً من شأنها عندما تُجرّد من معناها الصريح لتأخذ على المجاز فتدلّ على الكتابة الأخرى ، الإلهيّة ، هذه التى ينقشها الخالق أو الطبيعة بحروف لا تُمحى فى غور الجَنان. هذا الازدواج فى التعامل مع الكتابة ، وسواءً أكان مسمّى أو عاملاً بالإضمار ، إنما يوجّه ، كما يثبته دريدا فى مجمل أعماله ودراساته ، كامل الفكر الغربى تقريباً ، الذى يرى هو فيه فكراً ميتافيزيقياً. يظلّ فضل أفلاطون أو تميّزه فى هذا المتن الذى كان هو البادىء لتأسيسه ماثلاً فى كونه قد وعى هذا الازدواج. وإذ يتخيّله دريدا رائحاً غادياً فى غور « صيدليّته » لا يعرف إن كانت الكتابة خيراً أم شرّاً ، سمّاً أم ترياقاً ، فهو قد قام بأكبر « احتيال » عرفه تاريخ الفلسفة والكتابة مكّنه من الاضطلاع بفعل الكتابة دون أن يبدو عليه ذلك. فى ضربة شبه مسرحيّة وضع عملاً فلسفيّاً كاملا عزاه لسقراط ، مدعيّاً الاكتفاء بتسجيل كلام « الأب » ومحاوراته ، متوهّماً إمكان أن ينسينا أثر إجراءات الكاتب الذى « نسّق » على هواه كلام الأب ، ووجهّه الوجهة التى يريد ، ودسّ فى ثناياه ، وأبعد منه ، كلامه ، كلام الابن ، نفسه.

من هنا ، ولامتداد هذه الثنائيّات ، كما أسلفنا القول ، فى الفكر الغربىّ ، حتّى الحديث منه ، بَدا لنا أنّه لن يكون لأى تقديم لدريدا كبير نفع إذا لم نحاول الإبانة فى هذا التقديم ، بالاعتماد على المتن الدريدى نفسه ، عن الكيفية التى يتمحور

بها هذا الفكر ميتافيزيقياً ، ويتأسس بكامله أو يكاد على هيئة صيدلية أفلاطونية . وكما يقول دريدا فى دراسة له معروفة ، فهو ، أى الفكر الغربى ، ينتظم على هيئة « ميثولوجيا بيضاء » تكون الفلسفة فيها هى الإنتاج الميثولوجى للإنسان الأبيض الذى طالما خفض فكر الآخرين إلى مستوى الميثولوجيا والغيب .

يحدّد أفلاطون الكتابة باعتبارها قاصرة يتيمة . بل هى لديه لقيطة ، وعاجزة عن إسعاف نفسها بخطاب يكون خطابها الخاص . وإذ تخيب الكتابة نفسَها على هذا النحو فهى إنّما تخيّب الأب نفسه الذى لا تؤمّن تواصلاً لكلامه ، ولاتَعِدُه بذريّة ، بل تنذر بأن تحيل « بذار » العائلة (المقدّسة دائماً) ، وكما ذكرنا أعلاه ، إلى بعثرة ، إلى انتثار ، إلى تفريق ، وإلى « تبذير » . هذا إذا لم تُتّهم ، وهو حاصلٌ بالفعل أغلب الأحايين ، بكونها تعمل على اغتيال الأب ، خلافاً تماماً للصوت أو الكلام المباشر ، الذى تأتى صفته فى الفرنسية : Vive مشتقّةً من الجذر اللغوىّ نفسه الذى تنحدر منه صفة « الحىّ » Vivante ؛ فكأنّ كلّ كلام متوسَّط ، أو منقول ، أو ما - بعدى ، لايُقيم إلا فى الطرف الآخر - طرف الموت . الكلام المباشر ، إذن ،هو الذى يجسّد حضوراً - فى - الذات إنّه انفعال بالذات ما ظلت ترى فيه الفلسفة الغربية (وما من فلسفة غربية فى عُرف دريدا إلا وهى ميتافيزيقية ، وما من ميتافيزيقا إلاّ غربيّة) ، نقول ترى فيه صورة الفرد الحق المستند فى خيلائه إلى حماية اللوجوس ، كلام الأب - الرئيس - الإله . كلّ حضور فى الذات هو حضورٌ بإزاء الخالق . وكلّ شرود عبر الكتابة (هذه الفعّالية المتّهمة بالإرجائية والتوسّط أو اللا - مباشرة) إنّما هو تدليس وغش وخيانةٌ وجنون وانتحار . هكذا تجد المركزية اللوجوسيّة مرادفاً لها وسَنَداً فى مركزيّة صواتيّة ، تعقد الامتياز للصواتة (وحدة الصوت البشرىّ أو اللغوىّ) بمقابل الكُتْبة (وحدة الكتابة) ، وللّفظ بالمقارنة مع الإنشاء . يزعم هذا التصّور أنّ الكلام ، فضلاً عن فوريّته ، قادر على استعادة نفسه وتصحيحها بقدر ما يتقدّم الحوار - والأخير هو الشكل المميز إن لم يكن الأوحد الذى تمنحه الثقافة الغربية الميتافيزيقية للكلام . يمكن الرد مع دريدا بالقول إنّ المكتوب يتمتع هو الآخر بـ « الوقت كله » لاستعادة نفسه وتصحيحها .

وهنا يرد دعاة مركزية الكلام بأن هذا صحيح ، لكن المكتوب ما إن يُطلق حتى يتجرد من حماية صاحبه ويعجز عن الردّ أو استعادة الذات . تصور عجيب يعتبر الخطاب المكتوب مطروحاً مرة واحدة وإلى الأبد . قنينة فى بحار البشر مُلقاة . أسطورة النص الأصلى أو أزلية خطاب يقوم على استبعاد كل نسخة . هذا مع أن تجربة الكتابة تأتى مع ذلك يومياً لتدلل على العكس . فكم من السجالات تنعقد حول مكتوب بذاته ؟ وكم من الفُرَص يلقاها كلّ مكتوب ليعمّق فحواه ، وأحياناً لينسخ نفسه بمعنى المفردة ، معنى التكرار ومعنى الإلغاء ؟ وحتى إذا هاجر الكلام المكتوب (وهذه الهجرة ، التى هى تيه وانتشار ، أى انتثار وتلقيح متناه ، هى مايُخيف الميتافيزيقا) وأفلت من رقابة « صاحبه » ، أفلا يحمل كل نص مكتوب إمكان الدفاع عن ذاته وتصحيحها لا فى طياته فحسب ، وإنّما ، كذلك ، وخصوصاً ، عبر إسهام الآخر ، هذا الطرف الأساسى فى النص ، الحاضر فيه ضمناً أو فى نوع من التجويف منذ ولادته ؟ وكذلك (ولن نكرر هنا ما أسهبنا فى عرضه من قبل) أفلا يتضمن الكلام نفسه ، المدعو مباشراً أو « حياً » نقول ألا يتضمن عنصر الكتابة ، مادام يستند ، هو أيضاً ، وبدرجة تزيد أو تكثر من الصرامة بحسب قدرة المتكلّمين ، نقول يستند إلى نحو ، ويعمد إلى توليف أو إنشاء ، ويأخذ ، خصوصاً ، بهذا المبدأ الصانع لكل كتابة ، والمتمثل فى « التفضية » espacement ؟ ؛ تفضية هى توزيع للعناصر وخلق لمسافات أو فسحات أو فواصل تتوسطها وتكفل لها المعقولية والأداء ؟ ليس الكلام هو العنصر الأساس فى اللغة ، عنصر يحدث له أحياناً ، ويفعل « زيادة خطيرة » (سنأتى إلى هذا) ، أو اضطرار مزعج ، نقول يحدث له أن ينكتب . بل إننا ، وسواء تكلمنا أو كتبنا ، لا نفعل سوى أن نرجع إلى إجراءات متنوعة للكتابة . هذا هو « التعديل » الحاسم الذى أدخله دريدا فى تصور الكتابة ، فكأنه يقول : « فى البدء كانت الكتابة » ، حيثما يقول الكتاب المقدس : « فى البدء كانت الكلمة (الإلهية) » . تعديل أفاد دريدا منه إلى أبعد الحدود ، إذ ابتكر لنفسه هذه الكتابة المتداعية والمُغلقة بصرامة فى آن ، الذاهبة « كالكلام » فى جميع الاتجاهات ، محكومة مع ذلك بضوابط صارمة وخفية . هذا فى الوقت نفسه الذى ابتكر لنفسه فيه خطاباً شفوياً (عبر محاضراته ودروسه التى غالباً ما ينشرها

« كما هي ») محتكماً إلى شروط كتابة صارمة تنتظم ذاتها فورياً . هكذا يُصبح الكلام (الملفوظ) كتابة ، والكتابة (التحريرية) كلاماً . وهنا أيضاً ، وبالخصوص ، يلمس القارىء ، كما لمس جميع نقاد الفلسفة الغربية المعاصرة ، شجاعة مفكر يضطلع بتفكيك الميتافيزيقا داخل الكتابة الفلسفية بالذات ، ويبدأ تغيير الخطاب الفلسفي بتغيير لغته وشكله .

نعود إلى الامتياز المعقود من لدن الميتافيزيقا الغربية للكلام المباشر بالقياس إلى الخطاب المكتوب . امتياز لم يدفع ، فحسب ، إلى الإعلاء من شأن الكلام على حساب الكتابة ، بل قام كذلك بتصنيف اللغات نفسها ، وكتاباتها ، تصنيفاً مراتبياً ينعقد فيه الامتياز ، هنا أيضاً ، للّغات التى تقترب كتابتها أكثر من سواها من الشكل المنطوق أو الشفوى للكلمة . أى ، فى النهاية ، للّغات الغربية المكتوبة جميعاً كتابة صواتية Phonétique ، خلافا للغات أخرى تعمل بالتجريد أو التصوير كالمصرية القديمة (الهيروغليفية) أو الصينية واليابانية القديمتين والحاليتين . مركزية لوجوسية - صواتية تزدوج ، إذَن ، بتمركز عرقى أوغربى . هذه الامتيازات المعقودة للصوت على حساب المكتوب ، وللغات الأبجدية المصوتة بالمقارنة مع سواها ، نجدها حاضرة ، وبتواتر وتكافل ، لدى أغلب مفكرى الغرب الذين يعملون جميعاً من هذه الناحية فى إثر أفلاطون . ناحية أساسية ، مادامت النظرة إلى اللغة والكتابة تجر معها ، وتشترط النظرة إلى الفرد وعلاقته بنفسه وبالماوراء من جهة ، وبالآخر من جهة ثانية . هكذا ، وعلى النحو الذى نحاول هنا الإبانة عنه بإيجاز ، يكشف دريدا عن استمرار عمل هذه « التمركزات » فى لحظات أساسية من فكر الغرب الحديث تذهب من هيجل حتى هوسرل فسوسير فليفى - ستروس ، مروراً بروسو الذى يتميز عن الجميع بدينامية سنبين عنها فى حينها .

هيجل والحرف : كتابة السلحفاة :

معروف أن حركة الحضور (وهيجل فيلسوف الحضور) المثلى تتمثل لدى هيجل Hegel فى الحضور فى الزمن . لما كانت الكتابة ، خلافاً للصوت ، انتشار علامات فى الفضاء ، فنحن نحدس بادىء ذى بدء الإنكار الذى تتعرض له عنده . لكن لما كانت الكتابة فرضت نفسها على التاريخ وعلى الفيلسوف بوصفها نوعاً من الشر الذى لابد منه ، فإن محاكمتها تتحول إلى معايرة ومفاضلة بين أنماط أو صيغ للكتابة مختلفة . هكذا يرينا دريدا فى « البئر والهرم » (Le puits et la pyramide, in Marges- De la philosophie, Ed; De Minuit, Paris, 1972) إلى اعتبار هيجل للكتابة وهو يتبع حركيتين تفضيليتين اثنتين . يفضل ، أولاً ، الصوت على الكتابة ويعتبره الأكثر إبانة عن الحضور وحفظاً له . وإذ يأتى ، ثانياً ، إلى حقيقة الكتابة ، فهو يفصل الكتابات أو اللغات المكتوبة الأكثر قرباً إلى الصوت (ما يدعى باللغات الألفبائية ، وهى التى تتمتع بأبجدية يشير فيها كل حرف إلى صوت) ، يفضلها على سواها ، أى على الكتابات الإيديوجرامية التى ترمز بالكلمة لا لصوت ، وإنما لصورة ، كما فى الهيروغليفية المصرية أو الصينية .

من أين تنبع الأولوية المعقودة هنا للصوت ؟ من كونه يجسد الحضور فى الخارج ، يخرجه أو يخارجه عبر الكلام ، وبإمحائه بعد ذلك (الصوت مادة أثيرية) فهو يحفظه ويحافظ عليه فى صميمية الفكر . هذه الحركية المزدوجة ، التى تقوم على المخارجة والإمحاء ، الإظهار والإخفاء ، ضرورية بالنسبة لهيجل ، وهى تظل وفية لجدله القائم أساسياً على حركة الـ Aufhebung ، حركة انتساخ بالمعنى المزدوج لهذه المفردة فى العربية ، معنى الحضور والإمحاء ، التدوين والمحو ، معنى تجاوز الشىء لا بإلغائه وإنما بالارتقاء عليه بعد أخذ أحسن ما فيه . ويظل النظر بالنسبة لهيجل قاصراً أمام الصوت الكلامى ، لأن النظر ، وإن يكن فعلاً للفكر (ومن هنا يُقال « وجهة نظر » Point de Vue صيغة تربط ، فى ماوراء مجازيتها ، البصر بالفكر فوراً) ، فهو يبقى مع ذلك على الأشياء الخارجية فى طبيعتها الحسية (اللوحة المرئية مثلا) . وحده الصوت ، بإمحائه ، يدع الشىء فى صميمية الفكر . والكتابة الفضلى هى الألفبائية ، بما أنها هى الأقرب إلى الصوت . وذلك خلافاً لـ :

- المصرية القديمة (الهيروغليفية) : لأنها فى رأيه أكثر رمزية . فمع تمتعها (كما أثبت شامبليون) بعناصر صواتية ،

فهى تظل أكثر ارتباطاً بالتمثل الحسى أو التصويرى للشىء . وبذا فهى تعيق عمل الفكر إذ تجبره على الرجوع إلى ذاكرة فورية تحيل الرموز إلى مدلولاتها ، وتضيعه فى متاهات تعددية للمعانى غير متناهية .

ـ وللصينية : التى يشبهها هيجل بالسلحفاة (ويقول الصينيون إن أشكال كتابتهم تتأسس على الخطوط التى تغطى درعة السلحفاة) . يعيب هيجل على الصينية جمودها ، بطأها ، وبرانيتها . صحيح أنها تمثل تطوراً بالقياس إلى الهيروغليفية المصرية ، إذ تحقق خطوة فى اتجاه التجريد الفكرى والابتعاد عن الحسية والرمزية الطبيعية . ولكنها تظل مع ذلك قاصرة عن التمثل الذهنى وإيصال الفكر . إن انعدام المرونة فى نحو اللغة الصينية يمنحها طبيعة جامدة ويشل فيها حركة الفكر . زد على ذلك الناحية العددية المعيقة : إذ بدل الأحرف الثمانية والعشرين أو الثلاثين فى اللغات الألفبائية ، يلزم فى الصينية تعلم حوالى تسعمائة علامة لغوية ، مما يتسبب بأثر كارثى على اللغة المتكلمة . فليس لدى الصينى علامات صواتية ممكنة الترميز فى حروف ، بل وحدات تدل على مقاطع كاملة أو كلمات . ولتنويع مؤديات وحدة بذاتها ، يتلاعب الصينى بالنبر : خطورة أخرى . فبحسب طول النبرة أوقصرها يتغير المعنى . حسب ما نلفظ Po ، مثلاً ، بإطالة نبر حرف العلة أو إيجازه ضمن تدرجات عديدة ممكنة ، تدل الكلمة على ثمانية معان : زجاج : فعل الغليان ، تهوية القمح ، فعل الشق أو الفلْع ، فعل الإسقاء ، فعل التهدئة ، امرأة عجوز ، عبد ، رجل بالغ السخاء ، امرىء فظ ، ظرف القلة (« قليلاً ») . هذا الخضوع من الصوت اللغوى إلى تلونات النبر « يمنع بالطبع ، كما كتب دريدا شارحاً هيجل ، حركة الانتساخ . فالكتابة ، الغائصة [هنا] فى انتشار المعانى والنبرات ، بدل أن تحتضن اللغة الحية ، تظل مشلولة ، وإنها لتقبع بعيدا عن المفهوم ، فى الفضاء البارد للتجريد الشكلى ، أى فى الفضاء وكفى » هكذا يحكم هيجل على الصينية أولاً بأنها لا تكون معروفة جيداً إلا من قبل « المثقفين » ، الذين ظلوا يشكلون حتى عهود قريبة طبقة محظية ومنغلقة أشبه ما تكون بمثقفى البلاطات فى الثقافة العربية (ويمكن فى الواقع تعميم نقد هيجل إلى الكتابة العربية أيضاً : فمع كونها لغة ألفبائية تشير حروفها إلى أصوات تشكل باجتماعها كلمات ، أفلا تعتمد هذه اللغة اعتماداً بالغا على مواقع الحركات الإعرابية التى غالبا ما يشترط تحديدها دلالة الكلمات ، وبصورة تجعل « إتقان » العربية حكراً على فئة من المتعلمين محدودة ؟) . وثانياً ، فإن كثرة هذه العلامات والنبرات فى اللغة الصينية تدفع فى نظر هيجل إلى التبذير : « عندما يتكلم الصينى ، فهو يتكلم أكثر من اللزوم ، أو يكتب فهو يكتب أكثر من اللزوم أيضاً » .

ـ خلافاً أيضاً لجميع الكتابات الأخرى من النمط الرمزى والشكلانى ، ككتابة الرياضيات والجبر ، ولكل مشروع من النمط اللايبنتسى (نسبة إلى لايبنتس الذى كان يحلم بإقامة « مُنْتَظم كونى ») . أى خلافاً لكل مالا يحتاج ، كما عبر لايبنتس ، « إلى الرجوع إلى الصوت ، أو إلى الكلمة » .

هذا كله هو الذى دفع هيجل إلى جعل السيميولوجيا تابعة ، فى تقسيمه للعلوم ، إلى البسيكولوجيا . وكذلك إلى تحديد عمل اللسانيات (علم اللغة) داخل سيميولوجيا تشكل اللسانيات غايتها النهائية . وحدها الكتابة الألفبائية لا تعيق انتشار التاريخ (ويذكرنا دريدا أن الأخير هو دائماً ، بالنسبة لهيجل ، تاريخ الفكر) ، وانتشار المفهوم بما هو لوجوس ، أو انتشار أنطولوجيا ـ لاهوت الحضور . بل بالعكس ، فبإمحائها وراء الصوت الذى تشير إليه ، بفضل تفضيتها الخاصة التى سرعان ماتحيلها إلى الزمن (الشكل الأمثل للحضور) ، فإنما تظل هذه الكتابة تمثل « الوساطة الأعلى والأكثر انتساخاً » ـ بالمعنى الذى حددناه قبل وهلة للمصطلح الهيجلى . مما يترتب عليه ، فى منطق هيجل هذا ، نتيجتان :

ـ ما من نسق كتابة كامل أو ناجع بامتياز . عبثاً كان لايبنتس يبحث عنه . مامن كتابة تتطابق كلياً والصواتية ـ وهذا هو حلم هيجل ، ومعه الميتافيزيقا الغربية بكاملها . مهما أرهفنا عمل الفواصل والنقاط وسواها ، فستظل كتابة الكتابة تلقى بثقلها على كتابة الكلام .

إنّ هذه اللسانيات هى ألسنية « المفردة » و « الاسم » بامتياز : وحدها المفردة ، بوصفها نواة ، وحدةُ الاسم يحمل فى الصوت وحدة المعنى والصوت اللغوى . الحال ، يذكرنا دريدا بأن

الكلمة لم تعد تتمتع فى اللسانيات (مارتينيه وسواه) بالجدارة المتوهمة نفسها ، بل هى ذاتها صارت تقطع إلى وحدات أصغر ، أو تجد نفسها ملحقة بوحدات أكبر . إن الوحدة اللغوية ، فى الألسنيات الحديثة ، هى إما أصغر من الكلمة ، أو أكبر منها .

هوسرل والكلام : « الحياة المتوحدة للروح » :

يتناول هوسرل Husserl اللغة والكلام والصوت من خلال المعنى والدلالة . المعنى فى الفينومونولوجيا أو الظاهراتية هو كل ما يتجلى إلى الوعى . إنّه « ظاهراتية الظاهرة » . فى « الصوت والظاهرة » (La Voix et le Phenomene, Ed. Puf, Paris, 1967) ، يعلمنا دريدا بأن هوسرل لم يكن فى « الأبحاث المنطقية » ليقبل بالتمييز الذى يقيمه فريجه Frige بين المعنى (بالألمانية : Sinn) وبين الدلالة (Bedeutung) . فيما بعد سيقيم تمييزاً ، لكن ليس على طريقة فريجه ، بين المعنى فى محتواه العام (كل ما يقفز إلى الوعى) والمعنى بوصفه موضوعاً لمقولة منطقية أو لغوية ، أى بوصفه دلالة . وهنا ، وكما يعبر دريدا ، تبدأ التعقيدات . فالمعنى ، حتى يقوم ، ليس فى نظر هوسرل بحاجة إلى جانبه الحسىّ ، التعبيرى ، أى الكلمة بما هى دال متمتع بالصياغة . إن حضور المعنى ، جوهره ، معناه ، لهو قائم من قبل وقابل للتفكير خارج هذا التلاقى لوجهى العلامة (الدال والمدلول) . إنه « طبقة » (والمفردة لهوسرل) ما قبل - لغوية ، ما قبل - سيميولوجية ، أو بتعبير هوسرل أيضاً ، ما قبل - تعبيرية . حضورها قابل كما قلنا للتفكير قبل عمل كل اخـ(ت) لاف وقبل سياق كل دلالة . ذلك أن الأخيرة لا تفعل ، كما يعبر دريدا شارحاً هوسرل ، سوى أن تظهر المعنى إلى النور ، تترجمه ، تنقله ، توصله ، تجسده ، تعبر عنه . . إلخ . معنى يمنح نفسه ، إذن ، للوعى أصلياً ، من دون أن يكون بحاجة إلى الانخراط أو التدون والانكتاب « فى نسيج علائقى واختلافى يصنع منه إحالة ، أثراً ، كتبة ، تفضية . . . » وهكذا ، فلا يفعل التعبير - وهنا يندرج التصور الفينومونولوجى فى الأونطولوجيا الكلاسيكية ، أى الميتافيزيقية - سوى أن يطرح إلى الخارج ، يخرج ، يستخرج ، ويخارج معنى قائماً من قبل فى صميمية الكيان مثل المعدن الماكث فى باطن الأرض منتظراً إخراجه . يخرجه ، فحسب ، بدل أن يساهم فى صنعه واجتراحه مثلما يرى تصور دينامى ، محايث ، غير ميتافيزيقى للكلام . وإنّ معنى هذه المُخارَجة للمعنى مندرج فى تسمية « التعبير » نفسها بالذات . هو فى الألمانية Ausdruck ، وفى الفرنسية (والمفردة هى نفسها فى جميع اللغات المتحدرة من اللاتينية ، وكذلك الأنجلوسكسونية) : expression . الحال ، تدل البادئة الألمانية Ausواللاتينية - ex على الخارج ، والمفردتان Druck و Pression على الضغط أو الفعل المُمارس على الشئ . « التعبير » هو الدفع فى اتجاه الخارج ، إنّه « لفظ » إلى البرانية . الأمر نفسه تقريباً فى العربية التى تفيد فيها مفردة « التعبير » ضمان عبور محتوى ما من محل إلى آخر ، من الداخلية الحاوية إلى الخارج الأثيرى . فى هذا الإخراج ، فى هذا التعبير لصميمية معيّنة إلى الخارج ، تنعقد أهمية كبرى للصوت . إنّه يؤمن خروج المعنى ، مُبقياً عليه فى الأوان ذاته فى الصميمية . اللغة مفهومة هنا بوصفها تعبيرا ، أى إخراجاً ، ترجمة ، استحضاراً لما هو متشكّل فى الداخل من قبل . وإن كل كره هوسرل للغة الرياضيات إنما ينبع من تدعيمها كتابة شكلانية تبعد كل مايربط اللوجوس بالصواتة ، مهددة بذلك ، كما يذكرنا به دريدا ، التمركز اللوجوسى والصواتى المهيمن على الميتافيزيقا وعلى المشاريع السيميولوجية واللغوية الكلاسيكية . لكن لما كانت اللغة ، بمعنى أطلقه سوسير وينبغى تجذيره ، « نسقاً من الإحالات المتبادلة » ، ولما كان دريدا يكشف فى هذه الإحالات التى يدمج فيها كل عنصر العناصر الأخرى إدماجه الخاص ، نقول يكشف عن « جوهر » الكتابة بالذات الذى يشمل حتىّ الكلام ، فإن ما يغفله هذا التصور الميتافيزيقى هو أنّ هذا الداخل يظل على الدوام معْدياً (من العدوى) بخارجه . فليس الوسط الذى ينطرح فيه الكلام بالبيئة المحايدة أبداً . ولا تمر تجربة الكلام من دون نتائج على الصميميّة التى تحسب نفسها سيّدة لكلامها بكل بساطة .

هذا ما يبدو هوسرل منتبهاً إليه فى كامل حراجه . إلاّ أنّه ، بدل أن يقبل بداخليّة الخارج ، ويضطلع بتعرض المعنى إلى هذا العمل الاخـ(تـ) ـلافى ، يجهد بالعكس ، وبغرابة ، فى إنقاذ صميمية الوعى ، مُجازفاً ، كما سنرى ، بإحالته إلى حياة

متوحدة . يُقيم هوسرل تمييزاً بين نمطين من العلامات . هناك ، فى رأيه ، علامات حبلى بدلالات : Bedeutung ، وعلامات أخرى تُشير إلى أشياء لكنّها لا تشكل بالضرورة دلالات . إنها علامات ـ إعلامات ، أو إشارات ـ تأشيرات indices . من أجل هذا التمييز يجترح دريدا مفردة فرنسية مركبة لترجمة المفردة الألمانية الدالة على « الدلالة » . فلما كان القول ، بمقتضى هذا التمييز ، إنّ هناك دالات بلا دلالة مُفارقاً وحوشياً ، فإنّ دريدا يترجم Bedeutung إلى : -Vouloir dire (دلالة ، بمعنى مقصد مقال ، مايُراد قوله) . وبالفعل ، فما يميّز العلامة ـ الدلالة ، أو الدال الدال (الكلمة الأولى اسم ، والثانية صفة : الدال الذى يشكل دلالة) هو ارتباطها ، كما سبق أن رأينا ، بمقصد فى الفكر وبإمكان قيام الخطاب المحكى . لكن ، يسأل دريدا ، ألا تختلط العلامات الدالة فى تجربتنا اليومية بالعلامات التى هى بلا دلالة ، وألا يمتزج المعنى بعَدَمه ، بحيث يصعب إقامة حدود فاصلة بين نمطى العلامة هذين ، بل حتى ضمان أن لايعدى أحدهما الآخر ؟ تجيب الفينومونولوجيا الهوسرليّة بأن هذا التمازج قائم بالفعل ، ولكن مقصد الظاهراتية هو بالذات تخليص الدلالة والقبض عليها فى صفائها التعبيرى والمنطقى . أى الابتعاد عما يدعوه هوسرل بالظاهراتية الساذجة . هذا خصوصاً وأن هذه الظاهراتية لا تعتبر أنّ العلامات وحدها يمكن أن تنقسم إلى علامات دالّة وأخرى مؤشرة فحسب ، بل الخطابات هى الأخرى يمكن أن تكون دالة وغير دالة . لكن أين نجد هذا الوسَطَ الذى لا يكون فيه الخطاب مهدّداً بفساده أو بانتفائه ؟ لما كان المعنى يشكل بنية ماقبل ـ تعبيرية نكشف عنها بإزاحة طبقة اللغة ، فإن الخطاب هو أيضاً لا يتحقق من صفائه إلا فى المناجاة الذاتية ، فى الكلام المتوحد الصموت Le soliloque . نعم ، فى « هذا الكلام الخفيض تماماً » الذى يدعوه هوسرل بـ « الحياة المتوحّدة للروح » . هناك ، « فى لغة بلا تواصل » (دريدا) لا يعود التعبير معاقاً بالامتزاج ولا مختلطاً بالعلامة غير الدالة . بعيد هو عن « هذه العدوى التى تتحقق فى المخاطبة الفعلية ، التى يُشير فيها التعبير إلى محتوى يتملّص أبداً من حدسنا ، والذى هو معيش الغير ، والتى يتحد فيها المحتوى المثالى للدلالة والوجه الروحى للتعبير بالوجه الحسى » الذى هو الجانب الدال من العلامة . لا يمكن فى نظر هوسرل الولوج إلى صميمية الآخر أو كونه ـ آخر ، خصوصيته بما هو آخر ، « آخريته » . إذا جاز التعبير ، مادام يكون على المرور بهذه الوساطة الفيزيائية المتمثلة فى الصوت أو الكلام . كتب دريدا يشرحه : « ليس لدى مع حضور الغير فى ذاته إلا علاقات لا حضور متناظر وقصدية متوسّطه [غير مباشرة] واحتماليّة » (« الصوت والظاهرة » ، ص ٤٢) . تَرميم هذا الصفاء لـ « الخطاب » ، المنشود على حساب التواصل ، هو مشروع الميتافيزيقا . ومشروع الظاهراتية أيضاً ، التى يتضح مسعاها فى وصف « موضوعية الموضوع » أو « حضور الحضور » انطلاقاً من « صميمية » أو « مجاورة للذات » أو بالأحرى ففى سكناها . ببحثه عن المعنى حيثما يمحى الوجه الفيزيائى أو المادى والحسى للكلمة ، وبتركيزه ، فى الدلالة ، على « التدوين الذى ينطوى على الموضوعية المثالية وما ينتج الحقيقة والمثالية ولا يكتفى بتسجيلها فحسب » ، فإن هوسرل إنما يؤكد استمرار ميتافيزيقا الحضور داخل الفينومونولوجيا ، وعائدية الفينومونولوجيا إلى الأونطولوجيا الكلاسيكيّة . عبر موضوعة الصوت ، التى أقرّ جميع نقّاد الفلسفة بأن دريدا هو الوحيد الذى عرف أن يجد فيها نوعاً من حصان طروادة فعّال للكشف عن تناقض أساسى للفينومونولوجيا الهوسرليّة ، وعبر هذا الإفراغ للكتابة من القيمة لصالح الصوت (البشرى) ، وإفراغ الأخير من ثَمّ من القيمة لصالح الصوت غير المسموع للروح ، يكون هوسرل قد أفرغ الكائنيّة من كلّ معيش أصيل مادامَ يريد تحقيقه فى وسط مقطوع من كلّ صلة بمعيش الغير .

سوسير والعلامة : الاعتباط الذى يصبح قانوناً :

إذا كانت مسألة الكلام والكتابة شكّلت جانباً من العمل الفلسفى لأفلاطون (الذى يستدخلها ، كما سنرى ، فى مشهد عائلى) ، وهيجل (الذى يحيلها إلى مديح للّغات الألفبائية) وهوسرل (الذى يبحث عن صفاء الدلالة فى عزلة الكلام أو كلام العزلة) ـ (وما هذه بالطبع إلا محطات أساسية دالة على الميتافيزيقا الغربية ، وهناك محطات أخرى ، قديمة العهد وحديثه) ، فإن السويسرى فردينان دو سوسير Saussure ، أبا اللسانيات الحديثة ، يرفعها إلى مصاف علم نجد الكتابة وهى تحال فيه أيضاً إلى ما يشبه فعالية ملحقة بالكلام ، (شبه)

مفْسدة له . تهميش يرثه من أفلاطون ، ويستند فيه إلى « طبقة » من التفكير الروسوى (نسبة إلى روسو ، الذى سنرى أن المسألة تكتسب لديه تعقيداً أكثر) ، ليمهد ، كما سنرى أيضاً ، إلى « التهميش » الفلسفى للكتابة لدى عالم أعراق فتح مع ذلك الثقافة المعاصرة على فكرة ثقافات أخرى تُدعى اعتباطاً بـ « البدائية » ، ذلكم هو كلود ليفى ـ ستروس .

يتوقّف دريدا عند التصوّر السوسيرىّ للكتابة فى مواضع عديدة ، منها « فى الجراماتولوْجيا » و « مواقف » (مجموعة حوارات) ، و « هوامش ـ فى الفلسفة » . من مجمل هذه الوقفات يتضح التهميش الذى يمارسه سوسير على الكتابة ، تهميش لا يرفع الأهمية عن إسهامته الرائدة فى مجال اللسانيات الحديثة ، بل يطبعها بالنقص ويدعو إلى إكمالها بل وتصحيحها . تصحيح اضطلع به خصوصاً الدانماركى هيلمسليف الذى يرجع له دريدا ويطوره بدوره . يوجز دريدا ، فى الكتاب الذى يجمع بعض محاوراته تحت عنوان « مواقف » (Positions, Ed. de Minuit, Paris, 1972) ، بادىء ذى بدء ، الإضافة الحاسمة التى جاءت بها السيميولوجيا السوسيرية فى نقطتين . الأولى ، اضطلاعها بدور نقدى حاسم ، إذ أبانت عن أنّ المدلول ليس يقبل الانفصال عن الدال : إنهما وجهان لعملة أو وحدة واحدة هى العلامة ، وهذه الوحدة قد رفض سوسير تقسيمها على النحو الميتافيزيقى الذى يقربها من وحدة الكائن البشرى المكونة من جسم وروح ، مثلاً . والثانية أنه ، برفضه اختزال « جوهر » الدال اللغوى إلى عنصره الصوتى ، أى بتجريده المحتوى الدلالى ومادة التعبير من كلّ « جوهرانية » ، فهو إنما ارتد على الموروث الميتافيزيقى الذى استعار هو منه مفهوم « العلامة » وتسميتها .

ومع هذا ، فإن سوسير لم يتمكّن ، فى نظر دريدا ، من ألا يؤكد هو الآخر هذا التراث الميتافيزيقى ويدعم عمله . بمجرد أنه لجأ إلى مفهوم « العلامة » فهو لا يقدر أن يفلت من عدد من النتائج والاستتباعات المتضمنة فى هذا المفهوم والموجّهة له . معروف ما يذكره سوسير فى « دروس اللسانيات العامة » من أنه لجأ إلى مفردة « العلامة » Signe وشقيها : « الدال » Signifiant و « المدلول » Signifié ، لأن « اللغة الجارية » لا توفر له سواها . الحال ، ليست اللغة الجارية أو السائدة بالشىء الحيادى فى نظر دريدا أبداً : « إنها [اللغة الجارية] لغة الميتافيزيقا الغربية ، وهى تجر معها عدداً كبيراً من الفرضيات من كل نوع ، فرضيات غير قابلة للفصل بعضها عن بعض ، وما إن نعيرها نحن بعض الانتباه [حتى نرى إليها] وهى تنتظم فى نسق . (المرجع المذكور ، ص ٢٩) .

ولذا ، فمن جهة ، بتدعيمه الفصل بين « الدال » و « المدلول » فإنما يفسح سوسير المجال ، قانونياً ، لوجود ما يدعوه دريدا بالمدلول المتعالى Signifiant transcendental : مدلول لا يقبل الرجوع إلا لذاته ، مزدرياً وجود الكلمات فى حقيقتها الحسية والمادية . وهو ، كما يخمن القارىء ، أساس كل لاهوتية وميتافيزيقا . التشكيك بهذا المدلول يستدعى منا فى نظر دريدا التفكيك بالغ الصعوبة لسائر مفهوميات الميتافيزيقا الغربية . ثم إن تفكيكه لا يعنى إلغاءه ونكران عمله ، سيما وأنه متعذر على التجاوز ، وبدونه ، أى بدون فكرة وجود مدلولات قادرة على الإفلات من الدوال أو الألفاظ التى تسميها فى لغة بذاتها ، تصبح أية مبادرة للترجمة بعامة متعذرة . الترجمة بما هى « تحويل منظم للغة عبر لغة أخرى [أو من قِبَلها] ، ولنص عبر آخر [أو من قبله] » . وإذا كان هذا الاختلاف بين الدال والمدلول مفتقراً إلى الصفاء والموثوقية ، فالترجمة مفتقرة لهما هى أيضاً . من هنا يقترح دريدا إبدال « الترجمة » (عمليةً ومفهوماً) بما يدعوه هو بـ « التحويل » transformation ، كما فى العبارة السابقة التى تعرف الترجمة بكونها تحويل لغة بأخرى ونص بآخر .

ففى الترجمة « لا نكونُ ، وأبداً لم نكن ، أمام نقل [بسيط] ، من لغة إلى أخرى أو داخل لغة بذاتها ، لمدلولات صافية تتركها الأداة ـ أو الواسطة ـ عذراء غير ممسوسة » (المصدر المذكور ، ص ٣١) .

ومن جهة ثانية ، فمع أنّ سوسير قد وضع المادة الصواتية بين قوسين من الاحتمال والشك ، إذ يعتبر « جوهر اللغة غريباً على الطابع الصواتى للعلامة اللغوية » ، فإنّه ، وهنا أيضاً لبواعث أساسية وميتافيزيقية أساساً ، يعود ـ وهنا التناقض ـ ليعقد الامتياز للكلام ولكل ما يربط العلامة بالصواتة . كما

يعود ليتحدث عن « الرابطة الطبيعية » بين الفكر والكلام ، المعنى والصوت ، بل عن « معنى - صوت » (يذكره دريدا ، « مواقف » ، ص ٣٢) . لقد تكلم فى البدء عن اعتباطية العلامة اللغوية (فلا أحد يقدر أن يقول مثلاً لم دعت العرب الشجرة « شجرة » ، أو الحجر « حجراً ») ، ولا يشذ عن هذا إلا الكلمات المصوتة الحاملة فى صوتها دلالة فعلها : مفردة « غرغرة » مثلاً) . وهاهو ، أى سوسير ، يتحدث عن مراتبية وأفضلية : « إن العلامات الصواتية هى التى تحقق القرينة السيميولوجية أفضل من سواها » ! هذا مع أنّ سوسير كان أكد فى « دروس فى اللسانيات العامة » أن « خاصة الإنسان لاتتمثل فى اللغة المتكلمة ، وإنما فى ملكة تكوين لغة ، أىْ نسق من العلامات المتميزة » ، أى ، بالتالى ، فى إمكان تشكيل « شفرات » دالة والقدرة على « المفصلة » ، هذه الأوالية التى ترتبط بها كل كلمة بسواها وتحيل إليه على نحو يجعل من اللغة عالماً يتخطى حدود « الكلمة » . وهذا الجانب من التفكير السوسيرى هو الذى يجذره دريدا ، لا ليكتفى بتفنيد سوسير كما تفهم قراءة ساذجة لدريدا ، وإنما ليكشف للتراث الميتافيزيقى عن سريان عملية الكتابة فى الكلام نفسه . إذ ما تكون الإحالات المشتركة والمفصلة التى لا تخلق بين الكلمات تركبات متواترة فحسب وإنما كذلك فضاءات (تفضيات) دالة ، نقول ما تكون إن لم تكن أساس الكتابة بالذات ؟

كلود ليفى - ستروس :

« الواقعة الخارقة للعادة » أو حرب الأسماء :

توقف دريدا أكثر من مرة عند عمل عالم الأنتروبولوجيا الشهير كلود ليفى - ستروس Claude lévi- Strauss . وهنا أيضا ، لايتمثل تدخل دريدا فى إلغاء أهمية هذا العمل الرائد من نواح عديدة ، والمتشعب ، وإنما فى استنطاقه والعمل على تفكيكه مثلما فعل مع بقية المتن الميتافيزيقى الذى يدرج هو فيه ، نعم ، قدراً لا بأس به مما يتقدم اليوم تحت تسمية « العلوم الإنسانية » . إنه يكشف فيه عن طبقة « رومنسية » ، أو عن نوع من الارتجال تحسن الإشارة إليه وتجاوزه أو تصحيحه . (وإن للمرء أن يجد ، إن لم نقل تأكيداً لقراءة دريدا هذه لعمل ستروس ، فعلى الأقل دحضاً للمستنكرين عليه أنه ينتقد عالماً بمثل هذه « الضخامة » ، يجده فى النقد الذاتى الذى مافتىء ستروس نفسه يقوم به بكامل النزاهة ، مشيراً فى أعمالها نفسها إلى ضروب من التسرع أو الفرضيات « غير المدروسة » أو الجزئية) .

تتمثل إحدى أهم وقفات دريدا عند العلوم الإنسانية ، فى جانبها البنيوى خصوصاً الذى يشكل ستروس رائده والمدل إليه ، فى مقالته : « العلامة ، البنية ، واللعب والاختلاف » ، منشورات لوسوى ، ١٩٧٢) . ما يُعيبه دريدا على المقاربات المجراة فى هذا المضمار هو إحالتها كل شىء ، كل كتابة وكل معنى ، إلى مركز أو نقطة مركزية منها تنطلق جميع الشبكات وإليها ترجع . الحال ، إن المعنى ، فى الأدب بخاصة ، إنما يدين بوجوده ، وتجليه ، لنوع من اللعب ، والزوغان ، والانتشار أو الانتثار المستمر ، والتيه ، والإحالات المتبادلة غير المتوقعة بالضرورة ، ولا هى بالمحكومة بقوانين معيارية قابلة للضبط فى شبكة توهم بأنها هى الكل . بقمعها اللعب ، فإنما تلغى هذه العلوم إمكان المعنى نفسه ، الذى هو ، فى « جوهره » ، مزيج من المركز واللا - مركز . مزيج لا يتبع فيه ، كما نرى فى « القوة والدلالة » ، إلا التاريخ الداخلى لقوته ، ملغياً مركزه ، ومتبعاً ، ككتابة دريدا نفسها ، مادعته سارة كوفمان ناراً تلتهم نفسها باستمرار وتنقل مواضعها وموضوعاتها دون انتهاء .

بيد أن وقفة دريدا الأطول ، والأكثر اكتنازاً بالنتائج ، مع فكر ستروس ، هى هذه التى يكرسها له فى « فى الجراماتولوجيا » (De la Grammatologie (Ed. de Minuit, Paris, 1967 فى الفصول الأولى من كتابه الشهير : « المداريات البائسة » ، المكتوب بوصفه سيرة ذاتية وقصة رحلات ، يصرح ستروس بأنه ، إذا كان اختار الاتجاه إلى العلوم الإنسانية ، وبالذات إلى الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا ، فكرهاً منه للفلسفة وما يسيطر عليها من ممارسات تخمينية وتراه لايفرق بين الفلسفة بوصفها ممارسة صارمة ومسؤولة ، وبين التعليم الفلسفى الذى تلقاه فى الجامعة ، والذى يقول إنه جعله ، مثلما جعل كلاً من زملائه ، قادراً على أن يُنشىء مقاربة بالغة التعقيد لأى موضوع كان ، فى غضون بضع ساعات . وإذ يتقدم فى كتابه المذكور ، نجده

ضيفاً على هنود البرازيل الحمر ، « النامبيكوارا » . فما الذى يحصل له عندهم ؟ كيف يستعيد الباحث ـ الرحالة الشاب الذى كانه ، إقامته هذه عندهم ، بعد ما ينيف على عقدين من السنوات ؟ وما نتائج استعاداته هذه على تصوره للكتابة ، وللتاريخ ، ولعلاقته نفسها بالـ . . . فلسفة ؟

فى مطلع ما يكتبه عن زيارته هذه ، يأسف ستروس للوصف السلبى الذى كان باحث أمريكى ـ شمالى قد قدمه عن مجتمع النامبيكوارا ، يكيل عليه فيه صفات الحقد والكره والعنف . كتب ستروس : « إننى ، أنا الذى عرفتهم فى فترة كانت الأمراض التى أدخلها الإنسان الأبيض قد توصلت فيها إلى تشتيتهم (. . .) لكن دون أن يفلح أحد بعد فى إخضاعهم ، لأريد أن أنسى هذا الوصف المؤسف ، وألا أحتفظ فى ذاكرتى إلا بهذه اللوحة المأخوذة من دفاترى التى كنت أسطر فيها بعض الانطباعات المتناثرة على ضوء مصباح جيبى صغير : [لقد كتبت] : « فى المفازة المظلمة ، تتوهج نيران المخيم . حول الموقد ، الذى هو الوسيلة الوحيدة لاتقاء البرد ، وراء حاجز هش من السعف وأغصان الشجر المغروزة على عجل فى التربة ، فى الجهة التى يخشى أن تهب الرياح منها ، أو أن يسقط المطر ؛ وقرب الخروج الملأى بأشياء بسيطة هى ثروة دنيوية كاملة ؛ ترى الأزواج نائمين على الأرض الممتدة والمسكونة بجماعات أخرى أيضاً . بالعدائية نفسها وبالخوف نفسه ، تراهم متعانقين بقوة ، ينظر أحد الزوجين إلى الآخر باعتباره سنده الوحيد ورفاهيته الوحيدة ، عضده الأوحد ضد مصاعب الحياة اليومية ، وضد هذه الكآبة المهومة التى تغزو نفس النامبيكوارى بين آونة وأخرى (. . .) يتعانق الزوجان كأنما فى حنين إلى وحدة مفقودة ، ولا تنقطع المداعبات لدى مرور غريب قربهما . وإنك لتحدس لدى الجميع طيبة كبيرة وغياباً للهم عميقاً ، وضرباً من الرضى الحيوانى الساذج والفاتن ؛ ثم إن هذه المشاعر جميعاً تنتظم فى ما يقرب من أن يكون التعبير الأكثر تأثيراً وحقيقة عن الحنان الإنسانى » (يذكره دريدا ، المرجع المذكور ، ١٧٠ ـ ١٧١) .

يريد ستروس لوصفه هذا أن يكون شهادة على بساطة وسلامة نية ورضى بالوجود . إلا أن عناصر مناقضة تتخلل وصفه ، وما كان فى مقدور أبسط روائى إلا أن يلتفت إليها . من « العدائية » إلى « الخوف » ، فعدم عثور أحد على سند إلا فى شريكه « وحده » ، فالكآبة المعاودة ، . . . إلخ ثم إن رضاهم بالحياة لايلقى (وهنا آفة الأنثروبولوجيا وأساس تعاليها العرقى « غير المدرك » من قبلها غالباً) ، نقول لايلقى تقييمه إلا باعتباره « حيوانياً » و « ساذجاً » ! بعد هذا الوصف يأتى ستروس لاستحضار ما يدعوه بـ « الواقعة الخارقة للعادة » . نعرف من ستروس أن من المحظور أن يعرف الغريب أسماء أفراد النامبيكوارا . عليه أن يناديهم بأسماء مستعارة يتّفق عليها ، من البرتغالية غالباً ، « جوليا » مثلاً ، أو « أسوكار » (« سكّر ») . الحال ، كان ستروس ذات يوم شاهداً على شجار ينشب بين صغيرتين ، وإذا بإحداهما تقترب منه ، وتهمس فى أذنه ، معاقبة للثانية ، شيئاً عرف بعد لأى أنّه اسم شهرة رفيقتها ـ الخصم . وجاءت الأخيرة بدورها لتهمس فى أذنه اسم شهرة خصمها على سبيل المعاقبة . يقول ستروس إنه ، منذ تلك اللحظة ، صار فى مقدوره ، أن يعرف أسماء الكبار ، عن طريق استثارة الصغار أو استمالتهم ، طريقة يصفها بـ « غير النبيلة » حتى اليوم الذى اكتشف فيه الكبار خطورة الأمر ، فانهالوا توبيخاً على الصغار ، وبذلك « نضب معين معلوماتى » .

من هذا « الفاصل » ينطلق ستروس ، فى نوع من الشعور بالعار والتدنّى معمم ، إلى وصف الباحث الغربى بين « البدائيين » باعتباره المتطفّل الذى لا يحث فحسب على اختراق المحظورات ، بل يمارس إغواء الصغار وإبعادهم عن « براءتهم الأصلية » وارتكاب أخطاء لايُعاقب عليها الباحث الغربى بل الصغار أنفسهم . قد تبدو هذه الحادثة هينة ، ولكنها تندرج فى الواقع فى منظور انتقاصى للذات يصنع منه ستروس بكلمات صريحة شرط عمل الباحث الإثنولوجى الغربى وحضوره بين المجتمعات الأخرى . وهذا هو ما يمثل فى نظر دريدا مصدر الإشكال ومنبعه . فأن ينتقد كاتب حضارته شىء مفهوم ومستحب ، مادام الوازع النقدى يقيم فى أصل الكتابة . لكن أن يتقدم ، ويقدم ممارسى « مهنته » ، باعتبارهم خاطئين بالأصل ، متطفلين ، مفسدين ، وأن يواصل عمله مع ذلك ، فهذا شىء آخر ، يستحق على الأقل أكثر من علامة تعجب .

وإن هذا « التواضع » الخاص بالإنسان الذى يعرفه كونه « غير مقبول » ، وهذا ألتيكيت والإحساس العارم بالذنب ، هو ما تأسست عليه الإثنولوجيا أو علم الأعراق فى نظر دريدا .

وهذا الإحساس بالذنب ، عندما يتبطن بحثاً من داخله ، لايعدم كما سنرى أن يلقى بآثاره « المانوية » على الاستنتاجات الأخيرة لصاحب البحث . وما هو موضوع موضع النقد هنا ليس براعة ستروس فى فهم البنيات الأولية لفكر الهنود الحمر أو بقية الشعوب التى تُدعى خطأً بـ « البدائية » ، والتى أرانا هو بصورة ساطعة أنها تتمتع بفكر لايقل تعقيداً عن الفكر العقلانى الغربى ، وإن كان يتبع أواليات أخرى ويتمظهر عبر سبل تعبير أخرى . ما هو موضوع موضع النقد هو بعض الأحكام التى ترافق هذا البحث ، بحث ستروس ، أو « تتوجه » ، والتى لا يمكن قبولها فلسفياً ، وإنسانياً . والإقرار بـ « المنقوصية » آت من ستروس نفسه . لقد صرح فى محاضرة له فى ذكرى جان ـ جاك روسو ألقاها فى جنيف : « الحق ، لست أنا نفسى ، بل أنا الأضعف والأكثر تواضعاً بين « الآخرين » : هذا هو كشف [كتاب روسو] : (الاعترافات) . وهل يكتب الإثنولوجى (عالم الأعراق) شيئاً آخر سوى اعترافات ؟ وهو يقوم بهذا باسمه ، أولاً ، مادام هذا هو محرك رسالته وعمله ، ومن ثم باسم مجتمعه الذى يمثل هو مبعوثه ، والذى عبره يختار مجتمعه مجتمعات أخرى ، وحضارات أخرى ، وبالتحديد الأضعف من بينها والأكثر تواضعاً ؛ لكن ليتحقق إلى أية درجة هو « غير مقبول » . . (يذكره دريدا ، ص ١٦٨) .

ما الذى يتمناه ياترى الباحث ـ العالم ـ المستكشف لهذا المجتمع الغريب الذى ، بدلاً أن يثور هو باسمه على مجتمعه الخاص (كما فعل آرتو مثلاً) ، يروح ، بهوس نكاد ننعته بالمريب ، يبحث عن الجوانب والنقاط التى تؤكد « لا ـ مقبوليته » هو نفسه . يرى دريدا أنه ، مثلما يحدث غالباً فى مثل هذه المحاولات ، الاستنكافية أكثر مما هى تمردية ، يتحول البحث الأركيولوجى (الآثارى) فى الحضارات ، إلى تيولوجيا (لاهوت) ، وإلى إسكاتالوجيا) : آخرية أو قيامية هى فى الأوان ذاته أصولية بدئية تستند إلى حلم يجد فيه التاريخ نهايته الفذه ومعاودته الظافرة ، « حلم بحضور ملء ومباشر يصنع التاريخ ، حلم بشفافية ولا ـ انقسام هما أساس فكرة الانبعاث ، حلم بإلغاءكل تناقض [بين الحضارات] وكل اختلاف » (« فى الجراماتولوجيا » ، ص ١٦٨) . هكذا سنلاحظ فى الوقفة أمام ما يدعوه ستروس بـ « الواقعة الخارقة للعادة » ، كيف يتحول البحث فى الاختلاف إلى حركة لـ « إلغائه » ، عبر بحث رومنسى عن الوحدة والبراءة الأصليتين ، وكيف تتحول النزعة المحاربة للتمركز حول العرق ، ومن غير علم صاحبها إلى نزعة تمركزية عرقية .

يتعلق الأمر بالزيارة نفسها التى يقوم بها ستروس للنامبيكوارا . يتبادلون والقبيلة الهندية الحمراء ، هو وغربيون آخرون ، سلعاً « حديثة » مقابل منتجات « محلية » ويكتب :

« كان استقبالهم البارد جداً لنا ، والانفعال الواضح على رئيسهم يوحيان بأننا قمنابإكراههم [على التبادل] نوعاً ما . لم نكن مطمئنين ، ولا الهنود ؛ كان الطقس ينبىء بمقدم ليلة باردة ؛ ولأنه لم تكن هناك شجرة قريبة ، فقد اضطررنا للنوم على الأرض على شاكلة النامبيكوارا . لم يغف أحد : إذ أمضينا الليلة نراقب بعضنا البعض بدماثة . لم يكن من الحكمة فى شىء إطالة المغامرة أكثر . فألححت على الرئيس مطالباً بالشروع بالتبادل بلا إبطاء . وهنا حدثت واقعة خارقة للعادة تجبرنى على الرجوع إلى الوراء قليلاً . [فالقارىء] يخمن أن النامبيكوارا لايعرفون الكتابة : لكنهم ما كانوا يعرفوا الرسم أيضاً ، خلا بعض التنقيطات أو الخطوط المتعرجة على الأوانى (التى يصنعونها من قشور بعض الفواكه) . وكما فعلت مع الكادافيو من قبل وزعت عليهم أوراقاً وأقلاماً لم يعرفوا ما يفعلون بها فى البداية . ثم رأيتهم ذات يوم منهمكين بتسطير خطوط أفقية متموجة على الأوراق . فما الذى كانوا يريدون صنعه ؟ كان على أن أقر بالأمر البدهى : كانوا يكتبون ، أو بالأحرى يريدون استخدام الأقلام كما استخدمتها أنا ، وهو الاستخدام الوحيد الذى كان فى مقدورهم ملاحظته ، لأنى لم أحاول بعد تسليتهم برسومى . كان مجهودهم يتوقف هنا فى الغالب . بيد أن رئيس القبيلة كان يرى إلى بعيد . وحده ، لاريب ،

أدرك وظيفة الكتابة . فسألنى حزمة من الأوراق أخرى ، وطفقنا نهيء العدة لنعمل سوياً كان لا يقدم لى المعلومات التى أطلب إليه شفوياً ، بل يخط على ورقته خطوطاً متعرجة ويقدمها لى ، كما لو كان على أن أقرأ إجابته . كان هو نفسه نصف مخدوع بتمثيليته ؛ كلما أكمل بيده خطاً ، راح يتفحصه بقلق ، فكأنه ينتظر أن تنبثق منه الدلالة انبثاقاً . ثم يرتسم على محياه زوال الوهم نفسه . لكنه ما كان ليستسلم ؛ وكان متفقاً عليه بيننا ضمناً أن لـ « خربشته » معنى علىَّ أنا أن أتصنع فك رموزه ؛ ثم يأتى تعقيبه الكلامى على الفور ، فيعفينى من مطالبته بالتوضيحات الضرورية » (يذكره دريدا ، ص ١٧٨ ، وكذلك ١٨٣) .

كان ستروس ، فى رسالته الجامعية التى تشكل الصياغة الأولى لأغلب فصول الكتاب الذى نحن بصدده ، قد وصف رئيس القبيلة هذا بكونه « حاد الذكاء ، شديد الوعى بمسؤولياته ، نشطا ، مبادرا ، وكبير البراعة » ، « فى سنته الخامسة والثلاثين ، متزوج من ثلاث نساء » ، « وكان موقفه من الكتابة كاشفاً إلى أبعد الحدود . فلقد أدرك مباشرة دورها بوصفها علامة ، وعرف ما تتيحه من تفوق اجتماعى » . (يذكره دريدا ، ص ١٨٣) .

بعد هذه « الواقعة الخارقة للعادة » ، يشعر الباحث الإثنولوجى بكونه « يائساً » ، « مبلبلاً » ، كأنه فى « محيط معاد » ، تراوده أفكار سود . ثم يخف التوتر بعد لحظات ، إذ تحين لحظة التفكير بالواقعة الخارقة للعادة ، ودلالتها : « كنت لا أزال مسهداً بذكرى الحادث الطريف ، لا أقوى على النوم ، وكنت أغالب الأرق بتذكر مشهد التبادل ذاك » . ثم سرعان ما تتبدى للحادث دلالتان » (يذكرهما دريدا ، ص ١٨٤ - ١٨٥ ، ويلخص الدلالتين كالآتى) :

١ - أنّ الكتابة تحقق ظهورها فورياً : « ظهرت الكتابة ، إذن ، لدى النامبيكوارا ، لكن ليس فى خاتمة تعلم طويل ومجهد ، مثلما يمكن أن نتصور . . . » ؛

٢ - « بما أن الهنود الحمر قد فهموا دون أن يفهموا » ، وبما أن رئيسهم قد قام باستخدام ناجع للكتابة من دون أن يدرك عملها ولا فحواها ، فهذا يعنى أن غرض الكتابة سياسى لانظرى ، « سوسيولوجى أكثر مما هو ثقافى » ؛ إنها تشكل ممارسة لسلطة ، أكثر منها وسيلة لتبادل المعرفة .

بصدد النقطة الأولى ، كان ستروس قد صرح من قبل باعتقاده بالانبثاق المفاجىء للّغة : « مهما تكن اللحظة والظروف التى ظهرت فيها اللغة (. . .) فهى لا يمكن إلا أن تكون ولدت فجأة . لا يمكن أن تكون الأشياء بدأت بالإدلال تدريجيا . لابد أن انتقالاً قد حصل من طور لم يكن شىء ليتمتع فيه بمعنى ، إلى آخر صار يتمتع فيه بالمعنى كل شىء » ، وذلك على إثر تحول لايعود الاهتمام به إلى العلوم الاجتماعية وإنما إلى علمى الحياة والنفس (البيولوجيا والبسيكولوجيا) » (« تقديم عمل مارسيل موس » ، يذكره دريدا ، ص ١٧٩) .

وبصدد النقطة الثانية ، ففى النص نفسه (« المداريات البائسة ») ، يستطرد ستروس فى القول باندهاشه الواضح ذاته :

« لقد استعير رمزها [الكتابة] مع أن واقعها بقى مجهولاً . وذلك لغاية سوسيولوجية أكثر منها ثقافية . فلم يكن الأمر يتعلق بالمعرفة ، أو التذكر ، أو الفهم ، بل لتحقيق مهابة والتماع ، وفرض سلطة شخص - أو وظيفة - على حساب الغير . إن هندياً أحمر لا يزال فى العصر الحجرى قد حدس أن وسيلة الفهم الكبرى (الكتابة) ، حتى إذا لم يفهمها ، يمكن على الأقل أن يستخدمها فى غايات أخرى » .

ثم يمضى ستروس ، أبعد ، مضيفاً :

« كانت الرؤ وس القوية [بين النامبيكوارا] هى ، مع كل شىء الأكثر حكمة » . وهو يقصد بالرؤ وس القوية الأفراد الذين أدركوا نية الرئيس وقاطعوه : « كان أولئك الذين قاطعوا رئيسهم بعدما حاول أن يلعب ورقة الحضارة (كان أغلب أصحابه قد هجروه بعد زيارتى) قد أدركوا بصورة غامضة ، أن الكتابة والخداع كانا يدخلان قريتهما فى عين اللحظة » (الأطروحة ، ص ٨٩ ، يذكرها دريدا ، ص ١٩٥) .

يطرح دريدا أمام هاتين النقطتين الأسئلة ـ الاعتراضات التالية : بأى حق يجرد ستروس من صفة الكتابة هذه « التنقيطات والحروف المتموجة التى كان النامبيكوارا يرسمونها على الأوانى » ، والتى يقول ستروس نفسه إنهم يسمونها : « إيكاريوكيد جوتو » ، أى : « رسم خطوط » ، كما لو كانت الكتابة فى واقعها الحق شيئاً آخر ؟ ثم ما الذى يجيز لستروس أن ينطلق من وصف حادثة معزولة وعابرة ، « الواقعة الخارقة للعادة » ، ليطلق حكماً شاملاً على نشأة الكتابة ووظيفتها ، ويقول « إن السلطة تدخل معها فى عين اللحظة » ، هذا مع أن الأمر يتعلق هنا ، خصوصاً ، لا بواقعة ابتكار أصلى للكتابة ، وإنما بمحاكاة خط قائم من قبل ، خط ستروس نفسه الذى كان الهنود الحمر يراقبونه وهو يكتب أمامهم ؟.

لا يتساءل ستروس إن كان العنف مرافقاً للكتابة أو نابعاً من سوء استخدام رئيس النامبيكوارا الشاب لها ! وحتى إذا كان دريدا يقر (ص ١٩٤) بأن الكتابة يمكن أن تضطلع بالفعل بضرب من العنف ، لكن ما الذى يبرر أن نخصها به ونجرد من العنف الكلام المباشر مثلاً ؟ ولئن كان العنف ، نوعاً من العنف ، ملازماً للغة ، ولاستخدام فرد أو مجموعة لها ، أفلا يتعدى هذا العنف الكتابة بصريح التعبير ، ليشمل هذه « الكتابة الأصلية » القائمة ، كما أسلفنا فى وصفها ، قبل الكتابة وقبل الكلام ، فى خاصة المفصلة (مفصلة أصوات أو خطوط) العائدة للإنسان ؟ ثم إن دريدا يكشف لدى ستروس عن تناقض آخر . ففى الوقت نفسه الذى يدين فيه ستروس الكتابة بوصفها وسيلة لإدخال السلطة والعنف ، تراه يواصل تقسيم الشعوب المتحضرة وسواها بالاستناد إلى معيار معرفة الكتابة أو عدمه ، فتكون بحسب هذه المعرفة أو عدمها « شعوباً ذات تاريخ » أو « بلا تاريخ » ؛ لقد كتب :

« إننا ، بعدما قمنا بإزاحة جميع المعايير المقترحة للتمييز بين البربرية والحضارة ، نرغب على الأقل بالتمسك بالتمييز التالى : الشعوب التى تعرف الكتابة وتلك التى لا تعرفها ، إذ تكون الأولى قادرة على مراكمة المكتسبات القديمة وعلى التقدم أسرع فأسرع صوب هدف تخطه لنفسها ، على حين تظل الأخرى ، العاجزة عن الاحتفاظ بالماضى أبعد من هذا الهامش الذى تكفى لتثبيته ذاكرة الفرد ، نقول تظل سجينة تاريخ رجراج ينقصه الأصل دوماً ، كما ينقصه الوعى الدائم بمشروع معين » (يذكره دريدا ، ص ١٨٧) .

هذا يعنى أن ستروس يقبل بالتقسيم ـ الذى يؤسس التاريخ ـ بين شعوب ذات كتابة وأخرى بدونها ، لكنه يسقط عن الكتابة كونها عاملاً للتاريخية والقيمة الثقافية . بل إنه ليهاجمها إذ يقول إنها تبدو له وهى تشكل حاملاً لسلطة . فهل يريد ، إذ « يتمنى » للنامبيكوارا أن يجهلوا الكتابة حتى لا يشهدوا ظاهرة السلطة ، هل يريد للمجتمعات « البدائية » أن تحتفظ ببراءتها وبما دعاه « سذاجتها الحيوانية » بثمن البقاء خارج التاريخ ، خارج الثقافة ، ومن دون وعى أى مشروع أو التوفر على مشروع ، هذه الأشياء التى ينيطها كلها بمعرفة الكتابة ؟ سيعنى هذا أن يسقط فى التمركز العرقى حيثما ينتقده ويسهب هو فى انتقاده . وكذلك ، وانطلاقا من سخرية دريدا الفلسفية ، أفلا تكون الفلسفة ، التى يسخر ستروس تمنها فى بداية عمله هذا ويتوهم بإمكان الخروج منها والابتعاد عنها عبر اختيار العلوم الإنسانية (راجع ، فى « المداريات البائسة » ، الفصل المعنون : « كيف تصبح عالم أعراق ») ، نقول ألا تكون الفلسفة قد ثأرت فى النهاية منه ، إذ ها نحن نراها وهى تخترق عمله بمفهوماتها الأكثر عتقاً ورومنسية ، مفهومات « الأصل » و « البراءة » و « الوحدة المضاعة » و « البراءة الأصلية » . . إلخ ؟ .

جان ـ جاك روسو : الكتابة « هذه الزيادة الخطيرة » :

إذا كانت إدانة ستروس للكتابة بمثل هذه الحدية ، فالأمر ليس كذلك لدى روسو Rousseau الذى ينطلق منه ستروس مع ذلك وإليه يرجع ، متقاسماً مع سوسير ، وكما لاحظنا ، هذه الانطلاقة من أرضية روسوية . إن الارتياب من الكتابة دائماً ما يجد لدى روسو ارتياباً مماثلاً ، ومتناظراً معه ، من الكلام الذى يزعم كونه حاضراً ومليئاً . ففى المحاورة أو التخاطب الشفاهى ، أى ما سندعوه بالمشافهة ، يكون الحضور (فى الذات وبإزاء الآخر) موعوداً به ومخيباً فى الأوان ذاته . وما يدافع عنه روسو ليس فى النهاية الكلام كما هو ممارس فى الحياة ، وإنما مثلاً ينبغى أن يكون عليه .

للكشف عن هذا الموقف الروسوي ، في تعقيده وفي تكافل حركاته ، وتكاملها أيضاً ، ينبغي الرجوع إلى ما ينيف على ثلاثمائة صفحة يكرسها دريدا لقراءة روسو ، في كتابه « في الجراماتولوجيا » (أي ثلثي الكتاب تقريباً) . بتلخيصنا هذه الصفحات الثلاثمائة في ما يأتي ، نقترب أكثر من تصور الميتافيزيقا للكتابة ، ومن صدور روسو عن هذا التصور وخلخلته له ، ونقدم في الأوان ذاته صورة حية عن التفكيكية كما يمارسها دريدا في واحدة من أشهر قراءاته وأثراها . وللقيام بهذا ، لن يكون من بد من تلخيص دريدا بلغته . لغة هي من التكثيف الفعال بحيث إن أي تبسيط لها إنما يغامر بالسقوط في كاريكاتورية الاختزال ولا ـ نجاعته . مثلما تتقدم دراسة دريدا في بعض المواضع كسلسلة من القبسات من عمل روسو يوجهها هو تحت ضوء قراءته ، ستتقدم الفقرات التالية كسلسلة من القبسات الروسوية والدريدية والتلخيصات والاستشهادات التكثيفية أو الحرفية موجهة بحاجتنا لفهم حركيات هذه القراءة . كتابة يتيمة ، وبلا توقيع ، هي ، بلا شك ، كتابة التلخيص الفلسفي . ولئن كان البعض يذهب في هذا التلخيص إلى حد وضع « مؤلفات » يعدونها « مؤلفاتهم » الشخصية ، فنحن لا نعد مثل هذه الممارسة إلا حاشية واسعة تواكب ترجمتنا ولها تمهد . أما الخطاب الشخصي ، مقالة أو شعراً ، فمكانه آخر ، وشروط كتابته مختلفة .

إذا كان روسو ، في الأوان ذاته الذي يدين فيه قصور الكتابة ، يجهر بالإدانة للكلام المباشر أو الفوري نفسه ، فلأنه ، كما يذكرنا به دريدا ، قد عاش بالفعل تجربة تملص الأشياء وانزلاقها داخل الكلام بالذات وفي « سراب مباشرته » ، وهذا هو ما يدفعه ، في المحاولة التي يقوم بها لإعادة ترميم الحضور ، والتي تلزم كل كتاباته ، نقول يدفعه إلى تقييم الكتابة وإدانتها في آن معاً . موقف إيجابي وسلبي طوراً فطوراً أو في الأوان ذاته معاً ، من كلا الكتابة والكلام . « بدلية » لا تقود إلى جدلية ثنائية ساكنة في تناوبها (ونحن نعرف مع دريدا كم ينحبس التناوب في سكونية جامدة عبر « حماقة » صيغة « إما .. وإما ... ») ، بل هي تنعقد في حلقية معقدة يقبض عليها دريدا في مفردة « الزيادة » Le Supplement التي يراها تتردد لدى روسو على نحو « غير إرادي » . ومن انتباهه الفريد إلى تواترها الفعال يستنبط دينامية كاملة تخترق وتشترط النص الروسوي كله . « الزيادة » التي يقول لنا إنها تتحرك في خطاب روسو « بنية متواترة » ، بل أكثر من هذا ، حركية متينة » . « في آن معاً : أي في حركة منقسمة ولكن متماسكة . وسيكون علينا أن نحاول عدم إفلات وحدتها العجيبة » (« في الجراماتولوجيا » ، ص ٢٠٤) . هذه الحركة هي ، تتالياً أو في آن ، حركة شعور بالخيبة وحماسة مستأنفة . فكأن لسان حال روسو يقول : « إننا لا نقدر أن نمنع أنفسنا من تطويع الغياب ، ومع هذا فعلينا دائماً أن نعدل » ، مقرين عبر هذا العدول بعجزنا عن تطويعه . الكتابة ، إذن ، باعتبارها ملاذاً من الكلام الملىء الذي هو ، بالتحديد ، كلام غائب . هذه الحركية ، المنحسرة والمصممة في الأوان ذاته وبالقدر نفسه ، وصفها جان ستاروبنسكي ، في دراسة يرجع إليها دريدا وهي تظل تشكل إحدى أرهف القراءات لكتابة روسو وتجربته (جان ستاروبنسكي ، « جان جاك روسو ، الشفافية والعائق » (Jean Starobinski, La transparence et L'obstacle ، وصفها كما يأتي :

« كيف سيتجاوز [روسو] سوء التفاهم هذا الذي يمنعه من التعبير عن نفسه بمقتضى قيمته الحقة ؟ كيف يفلت من مخاطر الكلام الارتجالي ؟ لأي نمط آخر من التواصل يرجع ؟ بأية وسيلة أخرى يظهر نفسه ؟ إن جان ـ جاك يختار أن يكون غائباً وأن يكتب . على نحو مفارق ، سيحتجب حتى يرى نفسه بأفضل ، وسيعهد بنفسه للكلام المكتوب : « كنت سأحب المجتمع مثل أي أحد سواي لو لم أكن واثقاً لا فحسب من أنني لن أبين عن نفسي على نحو خاسر ، بل كما لو كنت شخصاً آخر غيري تماماً . إن القرار الذي اتخذته ، في الكتابة والاحتجاب ، هو بالضبط ما كان يناسبني . إنني لو حضرت ، فلن يعرف قيمتي أحد قط » . (« الاعترافات ») اعتراف فريد ويستحق أن نشدد عليه : فجان ـ جاك « يقطع » مع الآخرين ، ولكنه يتقدم إليهم (يحضر) في الكلام المكتوب . [هناك] سيدوّر عباراته ويتفحصها على هواه ، محمياً في عزلته » (ستاروبنسكي ، يذكره دريدا ، المصدر المذكور ، ص ٢٠٤ ـ ٢٠٥) .

عبر الغياب والكتابة ، يحل روسو القيمة ، قيمته ، محل الحضور ، حضوره فى شخصه . رسم أو خطاطة معروفة ، كما يعقب دريدا : « إن الحرب لهى هنا ، فى داخلى ، بها أريد الارتفاع أعلى من حياتى ، وفى الأوان نفسه أحتفظ بها ، كى أتلذذ بالإقرار [إقرار الآخرين بى] ، والكتابة هى ظاهرة هذه الحرب حقاً »(ص ٢٠٥). إن ما يقوم به روسو ، ولربما كان يلخص بذلك شقاء الكاتب الحديث وفى الأوان ذاته إحساسه باستعادة الحياة عبر فقدانها نفسه بالذات ، نقول إن ما يقوم به روسو هو ، بلغة دريدا ، « أكبر تضحية ممكنة بهدف أكبر استعادة رمزية للحضور » : « فالموت عبر الكتابة يدشن أيضاً الحياة » . ألم يكتب روسو فى « الاعترافات » : سأبدأ العيش عندما سأنظر إلى نفسى على أننى إنسان ميت » ؟ لكن دريدا يرى أننا ، إذ لم نكد بعد أن نبدأ القراءة ، علينا ألا نتعجل فنكتفى بفكرتى « الحيلة » (أو « المكر ») و « التظاهر » ، اللتين يندفع إليهما التفكير بإزاء « استراتيجية » روسو هذه . ذلك أن هاتين المفردتين ، شأن مفردات أخرى كالحقيقة والتضحية والقناع والامتناع والإنفاق الكلى للذات والرمز . . . الخ. ، ليستا بالمفردتين البسيطتين قط ، ولاتسمحان باختزالها إلى مقابلة « حضور/غياب » بسيطة .

انطلاقاً من هذا الرسم الإشكالى ، ينبغى أن نحاول التفكير بتجربة روسو ونظريته فى الكتابة معاً وعلى نحو متكافل . لقد ظل شارحو روسو ومؤرخو عمله حائرين أمام الفاصل المزعوم بين تجربته كما انعكست فى سيرته وكتاباته الذاتية والأدبية ، وبين ما يدعونه ، وما يدعوه هو ، نظرياته فى الكتابة والسياسة والتربية ، وطالما بقى هذا الفاصل أو التناقض الظاهرى قائماً فلا أمل فى القبض على وحدة روسو العميقة بوصفه شخصاً وكاتباً . الحال ، لقد جاءت دراسة دريدا التى نحن بصددها لتثور هذا الميدان كله ولتقبض ، فى ما وراء التناقضات الظاهرية أو ما ينبغى دعوته مع دريدا بانعدامات القرار وانتفاءات كل إمكان للحسم ، نقول تقبض على حركية شاملة يتضح بفضلها كل ما يتبقى . هذه التجربة/النظرية (فى وحدة واحدة منشطرة ، وهذا لا يعنى بالضرورة ، وكما أسلفنا ، مزدوجة) ، هذه الكتابة/التجربة تقسم الاسم الشخصى نفسه إلى جان - جاك (الشخص) وروسو (الكاتب) ، محيلة هذا إلى ذاك وذاك إلى هذا دون انقطاع .

فى التجربة : هناك الرجوع الدائم إلى الأدب بوصفه وسيلة لاستعادة الحضور المفقود . وفى النظرية : محاكمة مستأنفة للكتابة ولسلبية الحرف أو الكلام المكتوب ، التى يجب أن نقرأ فيها ، بحسب روسو ، انحدار الثقافة وتخلع المجتمع البشرى . نظرية يلخصها دريدا كما يأتى : عندما تحتجب الطبيعة ويخفق الكلام فى ترميم كل من الحضور الملء والقرب من الذات (فورية سكنى الذات) ، تصبح الكتابة ضرورية . تأتى لتنضاف إلى الكلام . إضافة هى زيادة بالمعنى المتعدد على نحو بالغ الفعالية والخصب ، معنى ينبغى أن نشرع الآن بتشكيله على ضوء قراءة دريدا .

الزيادة الخطيرة :

هى زيادة ، بمعنى أنها زائدة على الشىء ، وبالتالى فليست طبيعية ولاهى بالجوهرية . وهى هنا ليست غريبة فحسب ، على ما تنزاد عليه ، بل إنها لخطيرة أيضا . فهى زيادة تقنية معينة ، ضرب من الحيلة الاصطناعية والمصطنعة بهدف إسباغ الحضور على الكلام الغائب أصلاً . هى ، بالتالى ، عنف يمارس على مصير اللغة الطبيعى . كتب روسو :

« إنما ابتكرت اللغات لتتكلم ، والكتابة تخدم بوصفها زيادة للكلام . يمثل الكلام الفكر بعلامات متعاقد عليها ، وعلى النحو ذاته تمثل الكتابة الكلام . وهكذا فليس فعل الكتابة سوى تمثل متوسط (غير مباشر) للفكر » (يذكره دريدا ، ص ٢٠٧) .

« تكون الكتابة - يفسر دريدا - خطيرة ما إن يتقدم التمثل باعتباره هو الحضور ، والعلامة كما لو كانت هى الشىء نفسه بالذات » . ولتوضيح خطورة الزيادة أكثر ، فلابد من المرور بهذه القبسة الطويلة من دريدا : « إن مفهوم الزيادة ليحدد هنا مفهوم الصورة التمثيلية . ينطوى [هذا المفهوم] على دلالتين تعايشهما غريب وضرورى فى آن . إن الزيادة تنزاد [تنضاف أو تفيض] ، هى فائض ، امتلاء يزاد إلى امتلاء آخر ، إنها تمام الحضور . تتم الحضور وتراكمه . هكذا يأتى الفن والتقنية والصورة والتمثل والثقافة . . إلخ ، بوصفه زيادة للطبيعة ، وهم أثرياء بكل وظيفة الإتمام

هـذه . إن هذا النمط من الـزيادية يحـدد ، بصـورة معينة ، جميع المقابلات المفهومية التى يخط فيها روسو تصـور الـطبيعـة من حيث إنها كـان ينبغى أن تكتفى بذاتها » .

« لكن الزيادة ـ يواصل دريدا ـ تنوب Le Supplément Suplée . إنها لا تتزاد إلا لكى تحل محـل . . تتدخل أو تتسلل بدلا عن . . . عندما تتم [شيئاً] فكما تتم فراغاً [أو تردمه] . وعندما تمثل وتصنع صورة ، فبفعـل النقص البـدئى لحضـور . (. . .) إنها ، بوصفها بدلاً ، لا تنضاف ببساطة إلى إيجابية حضـور [حضور موجب ومثبت لـذاته] ، ولا تنتج أى بروز [أو نتوء إضافى] ، بل إن مكانها محدد فى البنية عبر علامة فراغ . فى مكان ما ، لايقدر شىء على الامتلاء بـذاته ، ولا الاكتمـال إلا بجعل نفسه يردم بتـوكيل ونيـابة . إن العـلامة هى دائمـاً زيـادة الشىء نفسه بالذات » . (ص ٢٠٨)

يؤكد دريدا على أن هذه الدلالة الثانية ، دلالة الحلول محل الشىء فى حركة الزيادة وتوكيد نقص فيه ، لا تقبل الفصل عن الأولى ، التى تدل على زيادة الشىء بمعنى مضاعفته وتمديده وإيصاله إلى تمامه . إن الاثنتين تعملان بصورة فاعلة فى كتابة روسو ، وسواء أكانت زيادة إضافة ، أم زيادة إنابة ، فالزيادة تظل برانية على الشىء حتى تنوب عنه ، فهو مجبر على أن يكون « غير نفسه » . هذه الحركية الزيادية هى التى تشترط قراءة روسو للغات ، نشأتها وعملها واختلافاتها . كما توجه لديه ، مثلما سنلاحظ ، نظرية فى السياسة والتربية والمجتمع والتاريخ والعالم والموسيقى . والجميع مطبوع ، كما سنلاحظ أيضاً ، بعلامة جنسية ومحكوم ، بـدون دراية الكـاتب ، بنبرة أوتوبيوجرافية (عائدة إلى السيرة الذاتية) .

إن الحضور ، فى التراث الميتافيزيقى ، هودائماً : طبيعى يحيل إلى الطبيعة ومنها يقرب . أى هو ، لدى روسو أكثر مما لدى سواه ، أمومى أبداً . هذا الحضور كان ينبغى ، فى نظر روسـو ، « أن يكفى ذاته » . كتب فى « إميل » : « لاشىء ينوب عن الرعاية الأمومية » .. ومع هذا ، فإن نظرية روسو فى التربية ستكون بكاملها موصوفة فى الكتاب نفسه بوصفها نظاماً ينبغى أن يكون من الحصافة والدقة « بحيث يعيد ترميم الطبيعة بأقرب ما يمكن من الطبيعة » (يذكره دريدا ، ص ٢٠٩) . ويعلق دريدا بأن على الثقافة (التربية وسواها) أن تكون ، إذن ، النائب الدقيق عن الطبيعة الناقصة ، نقصاً لا يشكل سوى حادث ونتيجة ابتعاد عنها . يعترف هنـا ، من جهة ، بنقص الـطبيعة وأهميـة الثقافـة ، ولايقر بهـذا النقص وهذه الأهمية ، من جهة ثانية ، بوصفهما أثرين «أثرين عرضيين . هنـا يكمن كل خـطل الميتافيـزيقا . ولاينـاب عن الـطبيعـة (الأمومة) فى نظر روسو إلا بفضل عادة تترسخ بحيث تحول الثقافة إلى طبيعة . كتب روسو :

« إن نساء أخريات ، بل حتى الحيوانات ، ليقدرن أن يمنحنه [الطفل] الحليب الذى تمنعه عليه [الأم] . [إلا] الرعاية الأمومية ، فلاشىء لينوب عنها . إن من تطعم طفل سواها ، بدل طفلها ، لهى أم سيئة : فأنى لها أن تكون مربية جيدة ؟ تقدر أن تصبح ذلك ، لكن ببطء ؛ ينبغى أن تغير العادة الطبيعة . . . » (المصدر نفسه ، يذكره دريدا ، ص ٢٠٩) .

عادة هى ، بحسب روسو ، سر رقى الإنسان ومفتاح فساده فى آن معاً . فلو كان البشر حائزين على القوة لدى ولادتهم ، لما عرفوا كيف يستخدمونها ولظلوا عاجزين . ولكنهم يكتسبونها بـالتـدريـج ، مـع الكبـر ، ويكتسبـون معهـا القـدرة عـلى استخدامها . إلا أن هـذه العادة فى اكتسـاب القوة هى التى دفعت البشر فى العصور الحديثة إلى التـوغل حتى فى بـاطن الأرض بحثاً عن معادنها وثرواتها الجوفية . ومـا هذا فى نـظر روسو إلا فعل سفاح وارتكاب للمحارم يتوغل فيه البشـر فى أحشاء الطبيعة ، هذه المادة الخاملة والنافعة . وعليه ، فالتطور مفهـوم لـديـه بـوصفـه سلسلة من أفعـال عـدوانيـة ورقى انحطاطى . كل ما يتمخض عن رقى الإنسان ، من صناعة وعدوانية ، وما يشكل أصل المجتمع ، هوثمرة هذا السفاح . حتى الزراعة ، بما أنها تفترض بـداية عـدوانية . وفى الأوان ذاته ، فهو عماء مستحق . فـ «الإنسان يدفن [هنا] نفسه ، وحسناً يفعل ، لأنه لم يعد جديراً بالعيش فى واضحة النهار » (يـذكـره دريـدا ، ص ٢١٣) . وهـذا مـاينجـر أيضـاً ،

وخصوصاً ، على ما يولد مع ولادة المجتمع ، ألا وهو اللغات (وسنلاحظ أن تقصيات روسو دائماً تعود لتصب فى موضوعة اللغة ، ومن ورائها ، وبصورة خفية ، فى إشكالات سيرتـه الذاتية) . وما اللغات إن لم تكن هذا الإحلال للعلامات محل الأشياء ، وللزيادة محل النظام ؟ ولكن الأعمى ، بطبيعته ، لايرى مايتنتج لينوب عن بصره المفقود . وهكذا فعماه هو أيضاً عماء عن الزيادة .

بيد أن الزيادة موجودة فى العلاقة بالآخر وبجسد الآخر . وذلك عبر اندلاع الزيادة الخطيرة (التعبير لروسو) ، التى تقوم بين الطبيعة ونفسها ، وتحل محل البراءة الطبيعية المتمثلة فى العذرية ببراءة مصطنعة متمثلة فى البكارة وحدها ، أى أن يحتفظ المرء ببكارته فلا يمسه أحد ، لكنه يفقد عذريته ، بالفكر ، عبر هذه الزيادة على النحو الذى سيتضح . يفسر روسو فظاعة هذه الزيادة كالآتى : « بكلمة ، لم يكن بينى وبين العاشق الأكثر هياماً سوى فارق وحيد ، ولكنه أساسى ، وإنه ليحيل وضعيق بكاملها غير مقبولة للعقل تقريباً » (يذكره دريدا ، ص ٢١٤) . ما هو هذا الفارق ـ الزيادة ؟ كان روسو قد اكتشف الاستمناء لدى رحلة إلى إيطاليا :

« كنت عدت من إيطاليا ، لا كما ذهبت إليها تماماً بل ربما كما لم يعد منها أحد فى سنى أبداً . جئت حاملا لا عذريتى وإنما بكارتى [وحدها] . كنت أحسست بتقدم السنوات ، وأعرب مزاجى القلق أخيراً عن نفسه . ولقد منحنى اندلاعه الأول ، جد غير الإرادى ، إنذارات حول عافيتى تكشف أفضل من أى شىء آخر عن البراءة التى كنت أعيش فيها حتى ذلك الحين . وسرعان ما تطامنت وعرفت هذه الزيادة الخطيرة التى تخون الطبيعة وتتسبب للفتية ممن هم فى مثل مزاجى بالكثير من الفوضى على حساب عافيتهم وحيويتهم ، وأحياناً حتى على حساب حياتهم » (المصدر نفسه ص ٢١٥) وفى « إميل » كان روسو قد كتب عن الاستمناء : « إذا ما عرف المرء هذه الزيادة الخطيرة ، فإنه لضائع إلى الأبد » (يذكره دريدا ، الصفحة نفسها) .

يتحدث روسو هنا عن عمل للحيلة لازق بوظيفة الزيادة : « أن نربح بسرعة بالقياس إلى التجربة [الفعلية] » ، و « للفكر » الذى يحل محل « القوى الطبيعية » . أكثر من هذا فاللذة معيشة هنا باعتبارها « جنوناً » و « تعريضاً للنفس إلى الموت » . الحال ، إن هذه المواصفات نفسها يمنحها روسو ، كما سنرى ، للكتابة ، هذه الزيادة الخطيرة هى أيضاً . وسواء فى الاستمناء أو فى الكتابة فالخطورة آتية ، كما كتب دريدا ، من الصورة : « مثلما تدشن الكتابة أزمة الكلام المباشر انطلاقاً من « صور تـ » ـه [إذ الكتابة هى تصوير الكلام عبر الخط] ، أى من رسمه أو تمثله ، فالاستمناء يعلن عن خراب الحيوية انطلاقاً من إغواء خيالى » . ويتمتع هذا الإغواء فى نظر روسو بسلطان كبير على المخيلات القوية لأنه يمدها بامتياز « التمتع على هواها بالجنس كله » ، ويمكنها من أن « تسخر لمتعتها الجمال الذى يمارس عليها غوايته ، من دون أن تكون ملزمة بنيل اعترافه » . والغواية مصورة هنا بمعناها القوى ، الشيطانى ، غواية تبعد عن الصراط المستقيم والمواطىء المشتركة (يكفى أن يرجع القارىء إلى « صيدلية أفلاطون » ليرى أن أفلاطون إنما يعير الكتابة السلطان الإغوائى والتضليل نفسه) .

لهذا الابتعاد مسرح كامل ترتسم طوبوغرافيته المعقدة فى كامل عمل روسو ، فى جانبيه الأدبى والنظرى اللذين قلنا بضرورة الوحدة المتماسكة التى يقبض عليها دريدا من خلالها هو أولاً ابتعاد عن الأم ؛ الأم الحقيقية ، الأم الطبيعية . معروف أن والدة روسو قد توفيت بعد ولادتها له . وبين هذه الخسارة ، التى يعد روسو نفسه مسؤولاً عنها (كتب فى ملحوظة عن حياته : « ولدت فى جنيف فى ١٧١٢ ، وتسببت بموت هذه التى أظهرتنى إلى النور ») ، والعلاقة بـ « الأم » الأخرى ، أى المربية (مدام فارين) ، سيتحدث روسو عن عمل الابتعاد الذى يقود مرة أخرى إلى تدخل الزيادة أو الإنابة : إن كل مأساتنا نابعة فى نظره « من كون النساء كففن عن أن يكن أمهات ؛ إنهن لن يصبحن أمهات ، لم يعدن يردن أن يكن كذلك » (يذكره دريدا ، ص ٢١٧) . وإلى الأبد سيشعر روسو بالإثم إزاء هذه الأم التى منحها الموت وهى التى منحته الحياة . إثم يعيشه ، كما يكشف عنه دريدا ، بصورة ملحة عبر جميع هفواته و تفاصيل علاقته بـ « الأم

الثانية ، المربية التي يدعوها : « أمي » . إحساس مزدوج بالغياب وبالحاجة إلى تدعيمه : مستحضراً هذا الغياب ، يعبر روسو عن تعلقه الشديد بهذه « الأم » : « لو أني شرعت بتفصيل جميع ضروب الجنون التي كانت ذكرى هذه الأم العزيزة تدفعني إلى القيام بها عندما لا أكون تحت نظرها ، فلن أفرغ . كم من مرة رحت أقبل الفراش مفكراً بأنها هي من رتبه ، وستائري وجميع أثاث حجرتي متذكراً أنها لها تعود وأن يدها الجميلة قد لمستها ، بل حتى الأرضية كنت أسجد إزاءها مفكراً بأنها مشيت عليها » . بل يصف روسو حتى كيف منعها ذات يوم من ابتلاع لقمة مدعياً أنه لمح فيها شعرة ، وما إن تخرج الأم - المربية اللقمة من فيها حتى يتلقفها ويسارع إلى التهامها . وهي القطعة نفسها التي يقول فيها : « لم يعد بيني وبين العاشق الأكثر هياماً سوى فارق واحد ، ولكنه أساسي ، وإنه ليحيل وضعيتي بكاملها غير مقبولة للعقل تقريباً » ، ويشرع بوصف اكتشافه للاستمناء . وفي فقرة سابقة كان قد كتب عن هذه « الأم » : « لم أكن لأشعر بكل قوة تعلقي بها إلاعندما كنت لا أراها » .

ينعت روسو الاستمناء بالرذيلة . ويتحدث في « الاعترافات » عن « نادرة يصعب قولها » (« ومع ذلك فهو يقولها !) تدفعه فيها رؤية رجل مصاب بهذه الرذيلة نفسها إلى الهرب كمن يهرب مصعوقاً « من مشهد جريمة » . ويضيف : « لقد شفتني هذه الذكرى [من ممارسة هذه الرذيلة] لزمن طويل » . لزمن طويل ، لكن ليس نهائيا . لأننا نعرف من روسو أنه لن ينقطع عنها حتى آخر حياته . آخر حياته الذي يذكرنا دريدا بأنه « نهاية نصه » . دائماً سيرجع روسو إلى حضورات أخرى ويستحضر جمالات أخرى لـ « يؤثر على نفسه » ويثيرها من خارج . جنون ليس ، في نظر دريدا ، فصلاً في مراهقة أو حادثا عرضياً . بل هو مؤسس للأنا ومبنين للرغبة . لكن بدل أن يعيشه روسو كذلك ، يصرح بأن طارئاً ما يأتي ليشوه الأنا ويفسدها . ما الذي يدفع إلى الرجوع المتواتر لما نعده زيادة خطيرة وطارئاً عن الطبيعة يبعدنا ؟ إن الزيادة ، إن كانت تحمل الخطر (الاعتقاد بكون الاستمناء يهد العافية ويصيب بالجنون ، ويعرض للموت ... إلخ) ، فهي ، بما تتضمنه من خرق ، تبعد الموت أيضاً وتضعه على مسافة : ذلك أن روسو كان يرى في الزواج نفسه منبعاً للخطر أكبر : « لاحظت أن معاشرة النساء كانت تضر بي على نحو ملموس » . ونظراً لخشيته من أن يعدي بممارسته الاستمناء زوجته فإن روسو قد فكر ، عبثاً ، بالامتناع عن كل فعل جنسي . تعرض الزيادة ، إذن ، للموت ، ولكنها تحول دون مواجهته في آن معاً . الشيء نفسه بالنسبة لعلاقتها بالوهم . فصحيح أن المتعة التي نحققها عبر الاستمناء ، والحضور الذي نناله عبر الكتابة ، أي عبر الصورة والتمثل بعامة ، هما متعة وحضور وهميان ، ولكن الوهم يسكن « الأصل » نفسه أيضاً ، سواء أكان هذا « الأصل » المعاشرة الحيّة أم الكلام المباشر . هكذا بحيث لن يعدم روسو أن يجد للزيادة (الاستمناء أو الكتابة) منافع تمس اقتصاد اللذة على الأقل . لقد كتب منتقداً العلاقات « الفعلية » : « لم كل هذا العناء [مدفوعين فيه] بالأمل الواهي بنجاح هو بمثل هذا الفقر واللاموثوقية ، في حين نقدر ، في اللحظة ذاتها ... ؟ » (« المحاورات » ، يذكره دريدا، ص ٢٢١) هكذا لن يتمكن روسو من الامتناع عما يعيد له حضور الآخر بصورة فورية ، مثلما لا نتمكن من الامتناع عن اللغة . كتب في « المحاورات » أنه ، حتى آخر حياته ، لن يكف عن أن يكون « شيخاً طفلا » .

لأن الطبيعة نفسها بعيدة وعصية على القبض ، ولأن الكلام الملىء متعذر ، ولأن الحب يشكل في نظر روسو « نجاحاً هو بمثل هذا الفقر واللاموثوقية » ، يصبح المرور بالزيادة (الكتابة أو الاستمناء) ضرورياً . هي ضرورة المرور اللامتناهي بسلسلة الوسائط والبدائل والزيادات ، التي تفقأ حقيقتها العينين . المباشرة أو الفورية ممنوعة ، ووحدها اللامباشرة والبدلية و« سراب الأشياء » الوساطة والإنابة ، أي الزيادية (بوصفها ظاهرة لقيام الزيادة) ممكنة . هذا هو القانون ، وهذا هو « مالا يتقبله العقل » .

« لاشيء خارج النص » :

إن كل شيء ، كما رأينا - ولم تنته قراءتنا بعد - مكتوب في النص بهذا التواتر والإلحاح بحيث يدعو دريدا إلى إطلاق جملته الشهيرة والمساء فهمها غالباً : « لاشيء خارج النص » . لا بمعنى نفي أهمية التاريخ والمرجع والواقع ، ... إلخ ، بل

لأن هذا كله مضطلع به فى « داخلية »العمل (إن كان عملاً حقاً) وفى ما يدعوه دريدا بـ « تاريخه الداخلى » . كل شىء هنا كتابة ، بالمعنى القوى للكلمة ، أى أن الواقع لا يحدث ولا ينضاف « إلا باتخاذه معنى انطلاقاً من أثر أو نداء للزيادية » . كل شىء هو مغايرة ، وإرجاء ، وبدلية وسلسلة من الإحالات الاخـ(ـتـ)لافية . وهنا ، ليس يكفى استنطاق المدلولات والمعانى كما ظل التراث التعليقى والنقدى يفعل حتى الآن ، بل يجب الانتباه إلى عمل الدوال وحركياتها الإحالية ، كما فعل دريدا هنا مع مفردة « الزيادة » كاشفاً عن كونها تعمل فى النص الروسوى بوصفها حركية وخط قوة . كتب دريدا : « إن الطمأنينة التى بها يتأمل التعليق [النقدى] تطابق النص وذاته ، والثقة التى يقطع بها [هذا التعليق] إطاره إنما تتماشى والاعتداد الهادىء الذى يقفز « فوق » النص صوب محتواه المزعوم ، ناحية المدلول المحض » (« فى الجراماتولوجيا » ، ص ٢٢٨) . إن كامل التراث النقدى والفلسفى الغربى قد بقى حبيس هذه القراءة المدلولية . وبالابتعاد عنها تقبض التفكيكية على وحدة عمل روسو ، من (العقد الاجتماعى) و (إميل والتربية) حتى (الاعترافات) و (هولويز الجديدة) ، كاشفة عن كتابة ترفض اختزالها إلى « البلاغ » الفلسفى أو المضمون المتوخى إيصاله . بل بالعكس يرينا دريدا أن فلسفة روسو ونظرياته التربوية واللغوية والموسيقية والجغرافية ـ السياسية ، . . . إلخ ، لا تقبل الانفصال عن « نمط كتابته الخاصة » .

المنفلت :

هذا كله يحدو بدريدا إلى عرض مسألة منهج أساسية تتعلق بالإمكانات المتاحة لإعمال قراءة جديدة للمتون الكلاسيكية . ولئن كانت نبرة تحليلية ـ نفسية شبه طاغية فى مثل هذه القراءة ، فإن دريدا يؤكد مع ذلك على عدم كفاية التحليل النفسى ، سيما وأنه متضمن هو الآخر فى تاريخ الفكر الغربى وقابل للتفكيك مثله . يتمثل سؤال أو مسألة المنهج فيما يأتى ؛ بإقامة قراءة تتحكم بها تواترات مفردة « الزيادة » وحركياتها ، ألا نهمل اختيارات أخرى ومسارات أخرى يمكن أن يوفرها النص ، وقد تكون واعدة أو خصبة للقراءة هى أيضاً ؟ «ن ما يحدث هنا هو اختيار قد يدعوه البعض باهظاً أو مغالياً .

إلا أن دريدا يتعهد به باعتباره كذلك ، بسبب من خصوبته للقراءة ومردوديته . لمثل هذه المفردات ، والحركاتُ ، التى لايتم اختيارها اعتباطاً ، وإنما بالنظر لما يتقاطع فيها من قوى وخطوط ، يتجه انتباه دريدا والقارىء التفكيكى الفطن أول ما يتجه . من « الفارماكون » لدى أفلاطون ، إلى « البكارة » لدى مالارميه (التى تشير فى الفرنسية ، عبر المفردة Hymen ، فى آن معاً ، إلى العذرية وامتناع الوصال ، وإلى الافتضاض عبر الزفاف) ، مروراً بما يتضمنه اسم جان جينيه من دلالة مزدوجة ؛ يضطلع بها نص جينيه بخفاء ، على زهر الوزال ونوع من الخيول الكريمة العربية الأصل ، حتى تضمُّن اسم الشاعر بونج ، تضمناً يضطلع به نصه أيضا ، على « الإسفنجة » التى هى محو وكتابة ، وسواها من هذه المفردات/الحركيات المؤسسة للنص ، عبر هذا كله نجد لدى دريدا ما يشبه تقنية ، إن لم نقل طريقة ، فى القراءة . تقنية هى من الدقة وحراجة الاختيار بحيث إن تعميمها على من هب ودب من الكتاب ، وممارستها من قبل المقتدر وغيره من النقاد ، قمينان بتحويلها إلى عطالة ومجانية .

قلنا إن دريدا يضطلع بهذا الاختيار باعتباره باهظاً . وهو يذهب فى الاضطلاع به إلى حد إرجاع المفردة الدالة عليه (تدل المفردة الفرنسية exorbitant على ما هو باهظ ومغال ومبالغ به) إلى أصلها الاشتقاقى : ex- orbitant ، حيث تدل البادئة ex على معنى الخروج ، والمفردة orbite على المدار : ما يدعى هنا بالمغالى إن هو الا قراءة خارجة عن المدار ، قراءة « خارجية » (أو « خارجة » بمعنى « الخوارج » فى العربية) ، قراءة منفلتة . ولئن كانت الميتافيزيقا تعد الكتابة يتما ونغولة وخروجا عن النهج وضلالاً عن سواء السبيل ، فإن مفكر الكتابة ، أى ممارس التفكيك ، بدل أن يسقط فى فخ المحاكمة الميتافيزيقية ويشرع بإبعاد الشبهة عنه ، يروح بالعكس يجذر هذه التهمة ، كاشفاً ، فى هذا الخروج ، وفى هذا الانفلات ، عن شرط كتابة ، وربما عن شرط كل كتابة . وهنا تقوم فى الواقع حركة دريدية بالغة الأصالة : تجذير الشىء ، بدل إثبات صحة معكوسه . وهنا يتأسس زمن ثالث للفكر ، لاعلاقة له بثالوث « الأطروحة/نقض الأطروحة/التركيبة » . تقول الميتافيزيقا بأولوية الكلام على الكتابة . لانثبت لها ، كما كان سيفعل منطق تقليدى ، أولوية الكتابة على الكلام . بل

نريها أن فى الكلام نفسه كتابة . تقول الميتافيزيقا أيضاً بأن الزيادة تهدد الرصيد بأن تدعى وجود نقص فيه تأتى هى لتردمه فتعمل على إفساده . فلا نجهد فى إثبات طهورية الزيادة ، بل نريها أنه ، بالأصل ، ما من رصيد مبرم ونهائى ، ما من غور أو قاع (والمفردة الفرنسية Fond تدل ، معاً ، على الرصيد وعلى القاع) ، وأن « الكل » إن هو إلا تضافر زيادات إلى مالا نهاية له وإحالات غير متناهية لما هو بلا قاع . أما وقد قلنا هذا ، فما هو « المنفلت » ؟

حتى ندرك ما « المنفلت » بما هو مسار قراءة مقترح ، علينا أن نرجع إلى « مسألة المنهج » المشار إليها لنقرأها نقطة نقطة . هنا ستتعرف ، فى احتشاد بالغ الاقتصاد ، على معانى « الخروج » وما يقبع داخل « السياج » أو « الحد » ، ما يتحرك ضمن « المدار » ، والفرص التى تنتظر من يريد المغامرة بقلبه . كتب دريدا : « كنا [لدى شروعنا بهذه الدراسة] نريد أن نبلغ نقطة برانية معينة بالقياس إلى كلية حقبة تمركزية العقل . انطلاقاً من هذه البرانية ، ربما أمكن البدء بتفكيك معين لهذه الكلية التى هى طريق مرصوف أيضاً ، ولهذا المدار orbis ، الذى هو أيضاً مدى للنظر orbita (من المعنى الآخر لـ orbite ، وهو محجر العين) . الحال ، إن الحركة الأولى لهذا الخروج وهذا التفكيك لاتقدر ، مع كونها تمتثل إلى ضرورة تاريخية وفنية ، أن تهب نفسها ضمانات منهجية أو منطقية داخل - مدارية [مؤسسة داخل المدار موضع السؤال وعاملة ضمنه] . داخل السياج ، لا يقدر أحد أن يحكم على أسلوبه إلا بمقتضى المقابلات المتسلمة [من تراث الميتافيزيقا الغربية] . سينعت هذا الأسلوب [أسلوبنا نحن الذين نريد خلخلة المدار بالابتعاد عنه كثيراً أو قليلاً] بالتجريبى [بمعنى التجريبية العشوائية غير المنضبطة واللامتيقنة] ، وسيكون هذا ، بصورة معينة ، مصيباً . إن الخروج لهو تجريبى أو عشوائى بصورة جذرية . إنه يتصرف بوصفه فكراً تائهاً فى ما يتعلق بإمكان المنهج ومساره . يتأثر [وينطبع] بلا معرفة معينة [أو لا - علم ، وهو ليس معادلاً للجهالة] باعتبارها مستقبله ، وإنه ليغامر عن قصد . حددنا نحن أنفسنا مشكل هذه التجريبية وهشاشتها . إلا أن مفهوم التجريبية يتهدم هنا من تلقاء نفسه . أن نتجاوز المدار الميتافيزيقى [أن نفيض عنه فى حركة خروج] هو محاولة للخروج من الأخدود orbita للتفكير بكلية المقابلات المفهومية الكلاسيكية ، وخصوصاً بهذه المنطوية على قيمة التجريبية : مقابلة الفلسفة واللا - فلسفة . . . » (ص ٢٣١ - ٢٣٢) .

ينبغى التمسك من هذه الفقرة الأساسية بعناصر عديدة : إن مدار الميتافيزيقا الغربية ، بتكافلاتها وتوارثاتها المتتالية ، وفى ما وراء تناحراته الداخلية ، يرسم أفق نظر . وإن البدء بأسلوب لنقضه من داخله يقضى بالحكم على هذا الأسلوب بالاعتماد على ما أنتجه هو نفسه من مقابلات أو أزواج مفهومية . والتحرك إليه من نقطة برانية معينة (نعرف مع دريدا أنها لايمكن أن تكون مطلقة البرانية أو مطلقة الغرابة ، ففى هذه الحالة ستدع الصرح المتوخى تفكيكه على ما هو عليه) ، إنما يحكم علينا ، بالعكس ، بالاضطلاع بفكر تائه أو هائم يتلمس وسائله وإجراءاته . إن لمن المتعذر فى نظر دريدا تبرير نقطة بدء تبريراً مطلقاً . دائماً نبدأ من محل ما . المحل الذى نكون فيه . وبالاستناد إلى فكر الأثر La trace ، الذى يعلمنا أنه ما من بدء مطلق ولا من أصل نقى تام الأصلية كامل النقاء ، بل إن كل شىء هو فى إحالة متبادلة ونسخ للنسخ ، نقول بالاستناد إلى هذا الفكر نعرف أنه لابد هنا من الاعتماد على حاسة تمييز Flair (والمفردة نفسها تعنى « الشم » مما يدلل كفاية على قوة الفراسة التى ينبغى أن نبديها ، كما فى رحلة صيد ، لاختيار نقطة « بدئنا » وشاكلة التحرك) . فما الذى يبرر ، والحالة هذه ، إيثار مفردة « الزيادة » دون سواها فى قراءة نص روسو التى يعمد إليها دريدا فى « فى الجراماتولوجيا » ؟

ما يبررها ، داخل العمل ، أى داخل القراءة ، هو كونها مبثوثة أو عاملة فى سلسلة تدفعها هى ، وبها تندفع سلسلة من التواترات والتوترات والإبدالات ، نقف فيها على « تمفصل الرغبة واللغة وعلى منطق جميع المقابلات المفهومية المضطلع بها من لدن روسو ، وخصوصاً دور الطبيعة وعملها » . إنها ، كما كتب دريدا أيضاً ، هى التى « تقول لنا فى النص ما النص ، وفى الكتابة ما الكتابة ، وفى كتابة روسو [المؤلف] ما رغبة جان - جاك [الفرد] . . . إلخ . (٢٣٣) . باختيار هذه « النقطة » ومطاردة مروراتها المتعددة بالمدار ، نكون اخترقنا

المدار كله ، تاركين بالطبع (وأنى لقراءة أن تكون بخلاف ذلك ، وهى واحدة بين قراءات ؟) نقاطاً أخرى ممكنة ومرورات أخرى أيضاً . أفضل من التعويل على « مركز » مفترض للنص نتوهم أن كل حركة تنطلق منه وإليه ترجع ، قامعين بذلك ، ربما ، مسار النص كله ، تندفع القراءة هنا فى حلزونات يضيؤها كشاف بالغ الائتلاق سيما وأنه اختير لاكتنازه بالحركة ونظراً للتعددية الهائلة من المدارات التى يعد ، وهو المنفلت ، بأن يمر بها ، وبها يمرر .

العمـــاء :

بعد إيراد مسألة المنهج هذه ، وبالاستناد إليها ، يتجه دريدا إلى قراءة أعمق لعمل « الزيادة » داخل نص روسو . يرينا أولاً أن روسو لايقدر أن يستخدم هذه المفردة فى جميع احتمالات معناها فى آن معاً . إنها تعمل لديه تارة بوصفها إضافة ، وطوراً بوصفها بديلاً ، آناً بوصفها إيجابية برانية على الشر ، وآناً آخر بوصفها عنصراً مساعداً ذا نجاعة . وهذا كله لا يترجم لاسالبية ولافعالية ، لاشعوراً ولاعملاً لذكاء المؤلف أو بصيرته . بل إن دريدا يدعو القراءة لا فحسب إلى هجران هذه المقولات ـ السالبية والفعالية ، الشعور أو الذكاء ، إلخ ، التى يذكرنا ماراً بأنها المقولات المؤسسة للميتافيزيقا ، بل كذلك إلى « إنتاج » قانون العلاقة بهذه المفردة : الزيادة . إنتاجها لا يعنى أن نضيف إليها ما لم يكن فيها من قبل ، بل وضع الإصبع على الطريقة التى بها تعمل ، والمردودية التى تحققها هى على غفلة من المؤلف نفسه . إن ما يكشف عنه دريدا هو أن « الزيادة » تشكل ما يشبه « نقطة عمياء » فى نص روسو . إنها « اللامرئى الذى يدشن الرؤية ويحددها » . وإذ يحاول « الإنتاج » أن يرينا غير المرئى هذا فهو لا يخرج قط من النص الذى سبق وأن أكدنا مع دريدا على أن الخروج منه ليس إلا وهماً .

وإذن ، فالكتابة ـ كما يرى روسو الذى غادرناه للحظة ، لزمن « ما ـ بين ـ قوسين » أساسى ـ غير مفصولة عن الاستمناء . كلاهما خطيران ، ومعيشان فى الإثم . ولكنهما يفيدان فى تفادى خطر وتوفير إنفاق ، الإنفاق الذى يستوجبه المرور بالآخر عبر العلاقة « الحقيقية » . وهذا هو الاخـ(ـتـ)ـلاف بما هو « منطق » وحركة . إلا أن دريدا يدفعنا إلى ملاحظة أن تجربة اللامس ـ الملموس هذه (التجربة التى يكون المرء فيها لامس ذاته والملموس من قبلها ، المداعِب والمداعَب ، المؤثر والمتأثر ، الفاعل والمنفعل ، مثلما هو حاصل فى الاستمناء أو الكتابة مثلما تقدمها النظرة الميتافيزيقية أو المتوارثة وكلاهما سيان) ، نقول إن هذه التجربة لا تتم بمعزل عن العالم . إن اللامس ـ الملموس يدخل العالم فى اللعبة بوصفه طرفاً ثالث . وكذلك ، وخصوصاً ، فى الكتابة . مادام يترك أثراً Trace فى العالم . وإن حركة اللغة ، من حيث إنها تضع على المحك حضور الحاضر وحياة الكائن الحى ، لا تتمتع مع الانفعال الذاتى (التأثر بالذات) فى الجنس بعلاقة تناظرية فحسب ، بل تمتزج معها فى كلية يرى دريدا أن جل مجهود الميتافيزيقا الغربية إنما ينصب على فصمها والفصل فيها بين ماتتوهم أنه الأصل الصافى من جهة والزيادة الخطيرة من جهة ثانية . وإن المنطق الذى بموجبه يفصل بين الانفعال الذاتى الجنسى والجنس المتقاسم هو نفسه الذى يوجه ، فى نظر دريدا ، الفصل بين الكلام والكتابة . الحال ، يذكرنا دريدا بأن « الامتياز الفاجع » الذى يتمتع به الانفعال الذاتى الجنسى إنما يبدأ بزمن طويل قبل ما يعتقد بإمكان حصره تحت تسمية « الاستمناء » الدالة على هذه الحركات الباتولوجية (المرضية) والخاطئة ، المرصودة لبعض المراهقين . وعلى النحو ذاته ، فإن التهديد الزيادى ، التهديد الممارس عبر الزيادة ، إنما هو أكثر قدماً مما يعتقد بإمكان الإعلاء من شأنه أو تمييزه عبر تسمية « الكلام » . إذ ثمة ، وكما رأينا ، حركة اخـ(ـتـ)ـلاف أصلى تعمل فى الكلام نفسه ، وقبل قسمة الكلام/الكتابة . وهى ، أى الحركة ، تتمثل فى الزيادية بوصفها بنية . والبنية تعنى هنا هذا التعقد غير القابل للتذويب ، الذى تولد الميتافيزيقا نفسها فى داخله ولا تقدر أن تفكر به أو تخضعه للتفكير لأن عماءها بإزائه قد شكل حتى الآن شرط قيامها نفسه . محو هذا التعقد ، وهو ما حاولته الميتافيزيقا منذ البدء ، يعنى محو الأثر . وأن تكون إرادة محو الأثر هذه قد تركزت ، منذ أفلاطون حتى يومنا هذا ، على الكتابة ، فهذه نقلة أو لمسة نفهم اليوم ضرورتها للميتافيزيقا . ذلك أن الكتابة هى « ممثل الأثر ، وإن لم تكن الأثر نفسه » . أثر فى تنقل دائم ، تشكل الكتابة حركة انتثاره أو « اخـ(ـتـ)ـلافه » .

نجد إرادة محو الأثر هذه ، أو محو الكتابة ممثلاً للأثر ، حتى لدى هايدجر . إن هايدجر ليلخص فى نظر دريدا تاريخ الميتافيزيقا كله بتكراره ما يجعل من الحرية شرط الحضور ، أى الحقيقة ، والصوت (خلافاً للكتابة) هو ما يهب نفسه دائماً باعتباره التعبير الأمثل عن الحرية . أفلا تتمتع حتى الكائنات المقيدة والأكثر فقراً بهذه العفوية الداخلية المتمثلة فى الصوت ؟ على النحو ذاته نرى لدى روسو إلى الصوت وهو يجمع بين المواطن فى فضاء المدينة والطفل الحديث الولادة والحيوان ، فكأنه ، أى الصوت ، هو ما يصنع كائنية الحى . كتب فى « إميل والتربية » : « إن أولى عطايا يتلقونها [أى الأطفال] منكم هى القيود [يشير إلى الأقمطة] وأولى العنايات عذابات . وما دام ليس لديهم من شىء حر سوى الصوت ، فكيف لا يستخدمونه للشكوى ؟ » (يذكره دريدا ، ص ٢٣٩) . كذلك ، فإن « دراسة حول أصل اللغات » تضع الصوت مقابل الكتابة مثلما تضع الحضور مقابل الغياب ، والحرية مقابل العبودية .

بالاستناد إلى سلفه دوكلو Duclos ، يرجع روسو فساد اللغة والنطق إلى « تطور » المجتمع . كان دوكلو قد كتب معلناً أسفه من هذا : « الميل الذى يحدو بنا إلى إحالة لغتنا رخوة ، مخنثة ورتيبة . إننا لمصيبون فى تفادى الخشونة فى التلفظ ، ولكننى أحسب أننا إنما نسقط فى العيب المعاكس بأكثر مما يلزم » (يذكره دريدا ، ص ٢٤٠) . ثم يعزو لهذا طبيعة سياسية : « إن لدينا لأكثر مما يعتقد البعض من الكلمات المختصرة أو المشوهة فى الاستعمال . ولسوف تصبح لغتنا ، من دون أن نحس ، أكثر ملاءمة للمحادثة مما للمنبر ، والمحادثة هى التى تهب النبر للكرسى والمحاكم والمسرح ، فى حين لم يكن المنبر لدى اليونان والرومان ليخضع إليها . لاشك أن نطقاً معتنى به وعروضاً ثابتة ومميزة ينبغى أن يستمرا خصوصاً لدى الشعوب المجبرة على التعامل جماهيرياً بأمور تمس جميع المستمعين (. . .) إن خطاباً منطوقاً بصرامة وتنوع ليسمع أبعد من سواه . . . » (المصدر نفسه ، يذكره دريدا ، ص ٢٤١) . روسو ، هو الآخر ، يأتى ليضع نظرية فى النطق سرعان ما تلتحم بالسياسة . وإن مساوىء الديموقراطية والتمثيلية أو النيابية إنما تنبع فى نظره من عجز الجمهور عن إسماع صوته فى الساحة العامة : « إن شعباً لا يسمع صوته جهورياً فى الساحة ليس بالشعب الحر » .

الرأفـة :

لا تتمثل الغريزة الأكثر أصلية لدى الإنسان فى نظر روسو فى المحبة وإنما فى . . . الرأفة . هى « الاستعداد الملائم لكائنات بمثل ضعفنا وتعرضنا إلى كل هذا القدر من الشرور . فضيلة هى من الشمول والفائدة للإنسان سيما وأنها تسبقُ عنده استخدام كل تفكير ، وهى من الطبيعية بحيث إن حتى الحيوانات توفر لنا أحياناً علامات عليها محسوسة » (يذكره دريدا ، ص ٢٤٦) . ويواصل : « إنها ، أى الرأفة ، هى التى تقوم ، فى حالة الطبيعة ، مقام قانون ، وأخلاق ، وفضيلة ، مع هذا الامتياز [الإضافى] . إن أياً لم يحاول مخالفة صوتها العذب » . صوت الرأفة العذب . وفى تمثيل له للرأفة ، يتساءل روسو عن الشعور الذى يمكن أن ينتاب سجيناً يرى من وراء قضبان زنزانته حيواناً مفترساً ينتزع رضيعاً من بين يدى أمه ويمزق جسمه ويخرج أحشاءه . لا الإنسان وحده ، بل حتى الحيوان يرأف على الحيوان . ومن الحيوانات ما يهيىء للميت منها ما يشبه قبراً . وما نقول عن ثغاء الماشية الذى يتعالى لدى اقترابها من مسلخ ؟ هذه كلها تعبيرات وصور روسوية يتعرف فيها دريدا على « المشهد الآخر » بالمعنى التحليلى ـ النفسى ـ المشهد الذى يرى فيه الطفل أبويه فى حالة الجماع ويستغرب من « فظاظة » ما يرى وينطبع منه بإحساس بالرعب والصدمة أو الرضة يقل أو يكثر .

لكن روسو وصف صوت الرأفة أو نداءها بالصوت « العذب » . خلافاً للكتابة « المجردة من الرأفة » . تقوم الرأفة لديه مقام قانون ، أى مقام القانون المكتوب . القانون المكتوب زيادة (سيئة) على القانون الطبيعى ، والرأفة زيادة (تصحيحية) على القانون المكتوب ، من شأنها أن تعيدنا إلى القانون الطبيعى . زيادة للزيادة وتعقد للمنطق ينبغى أن نعتاده لدى روسو . فهل يعنى هذا أن الإيعاز الذى هو « بلا رأفة » الذى ننصاع إليه ما إن نكف عن سماع « الصوت العذب » هو إيعاز الكتابة ؟ نعم ولا . نعم ، إذا ما فهمنا الكتابة بمعناها الحرفى وربطناها بالحرف . ولا ، إذا ما أخذنا بها مجازاً وتذكرنا

أن القانون أو الناموس الطبيعي أو الصوت العذب ليس معبراً عنه في الرأفة وحدها ، بل هو مكتوب في « غور قلوبنا بحروف لا تمحى » . هنا يفرض نفسه الكتاب الآخر ، كتاب الله أو كتاب الطبيعة أو الخلق ، التعبير المجازي للكتابة الذي هو ، وبغرابة ، التعبير الوحيد المقبول عن الكتابة الذي يخترق الميتافيزيقا بكاملها ، والذي تبعدنا عنه الكتابة بمعناها « السيء » ، كتابة الإنسان نفسه .

ومثلما الرأفة زيادة على القانون ، فهي زيادة على محبة الذات ، وسنرى أنها تضطلع بدور تصحيحي هنا أيضاً . كتب روسو : « إن الشعور الوحيد المعطى للطفل هو محبة ذاته ، و[الشعور] الثاني الذي ينبع من الأول هو محبة القريبين منه » . تصحح الرأفة - محبة ذوي القربى - محبة الذات ، ولكنها تحمي الإنسان في الأوان ذاته ، بين مخاطر قاتلة أخرى ، من الحب (الحب الذي يشده إلى الآخر ، أي إلغرام) . إنها تحمينا من الهوى العاشق الذي يربط صيرورة الطفل رجلا وصيرورة المرأة أماً . وذلك بإنقاذها ، كما سنرى ، فحولة الرجل وذكورية الذكر . فالحب لديه ليس طبيعياً كالرأفة ، بل هو نتاج التاريخ والمجتمع :

« بين الأهواء التي تعصف في قلب الإنسان ، ثمة هوى حارق ، وعاصف ، يجيل أحد الجنسين ضرورياً للآخر ؛ هوى مرعب يتجاوز جميع المخاطر ، يطوح بجميع العوائق ، ويبدو في فظاعاته قميناً بتحطيم النوع البشري » . هنا أيضاً ، ينبغي أن نقرأ ، في خلفية اللوحة الدامية ، ما يدعى « بالمشهد الآخر » . سيما وأن روسو يواصل : « ما سيحل بالبشر ممن هم فرائس هذا السعار الفظ غير المكبوح ، والذي لا حياء فيه ، ولا رصانة ، يتنازعون فيه كل يوم غرامياتهم بثمن دمهم ؟ » (يذكره دريدا في ص ص ٢٤٩ - ٢٥٠) .

يقود هذا إلى فلسفة في الأسرة سرعان ماتتمحور حول تمركز ذكري أو قضيبي Phalocentrique . يرى روسو : « إن من نظام الطبيعة أن تطيع المرأة الرجل » (« إميل أو التربية . . . ») - وإذا كان يرى أن من الطبيعي أن تحكم المرأة المنزل أو تديره ، فهي يجب أن تفعل هذا تحت حكومة الرجل وإدارته . هنا ترتبط السياسة البيتية بالسياسة الحُكمية بعامة ، ويكون الاثنان موصوفين بمنطق هيجلي لجدل السيد والعبد لايرى فيه دريدا ما يضيء فكر روسو وحده وإنما (فينومونولوجيا الروح) لهيجل نفسه أيضاً . للمرأة هنا دور وزير لا رئيس : كتب روسو في المصدر نفسه : « عليها أن تسود في المنزل كما يفعل وزير في الدولة ، بأن يوعز إليها بما ينبغي أن تقوم به . بهذا المعنى فمن المألوف أن تكون أفضل الزيجات هي هذه التي تتمتع فيها المرأة بالقدر الأكبر من السلطة : لكن عندما تتجاهل صوت الرئيس [التأكيد من دريدا] ، وتريد اغتصاب حقوقه والحكم بنفسها ، فلا ينتج عن هذا إلا الفوضى والشقاء ، الفضيحة والعار » (يذكره دريدا ، ص ٢٥١) .

إن هنا في نظره لعدواناً للنساء : « . . . لعجزهن عن التحول إلى رجال ، فالنساء يحولننا إلى نساء . هذا الضرر ، الذي يحط من شأن الرجل ، موفور في كل مكان ، ولكن الدول الشبيهة بدولتنا نحن مدعوة بصورة خاصة لأن تتفاداه (. . .) عندما نكون في جمهورية ، فإنما يلزمنا رجال » (يذكره دريدا في ص ٢٥٢) . لاشك أن روسو لا ينكر طبيعية الرغبة . ولكن الثقافة هي التي حولتها في نظره إلى هدف أوحد : « إن الطبيعة هي هذه الرغبة الشاملة التي تدفع جنساً إلى الاتحاد بالآخر ؛ والأخلاق هي ما يحدد هذه الرغبة ويركزها على موضوع وحيد بالحصر ، أو ، على الأقل ، يجعلها تمنح هذا الموضوع أكبر قدر ممكن من الطاقة » يذكره في ص ٢٥٣) . هذا هو ، إذن ، تاريخ الحب . فيه ينعكس التاريخ باعتباره هدراً للطاقة وتشويهاً للطبيعة . هذا هو تفسير روسو للتاريخ . ولكنه ، ضمن المنطق الزيادي أيضاً ، دائم الدوران حول مصراعين . فتارة يوصف لديه هذا الإحلال الزائد لهوانا الأخلاقي محل الهوى الطبيعي باعتباره أصل التاريخ ، منه نشأ الأخير باعتباره زلة منذ الأصل وخطأ . وطوراً باعتباره مجرد زلة في سياق التاريخ ، وفساداً زائداً ، أي نافلاً . إذ لا نعدم أن نجد لدى روسو أوصافاً لوضع تاريخي ممكن ، تقدر النساء أن يحتللن فيه مكانهن الطبيعي باعتبارهن موضوع حب غير مشوه . كل ما في الأمر هو أن يعرف الرجال إن كانوا حقاً راغبين بـ « عدم الموت » بفعل اندفاع النساء وعدم اعتدالهن . إذ « لا تعرف

رغباتهن غير المحدودة ، هذا الكابح الطبيعى الذى يذكر روسو بوجوده لدى الحيوانات . فلدى هذه الأخيرة ، « ما إن ترتوى الحاجة حتى تكف الرغبة » (يذكره دريدا فى ص ٢٥٥) . يمكن أن نجد للنساء « كابحاً » فى « الحياء » أو « الخفر » الذى يجب أن يضطلع هنا بوظيفة زيادة (محسنة) للهوى الأخلاقى الذى حل بوصفه زيادة (ضارة) للهوى الطبيعى . من أجل هذا كله وهبنا الله العقل raison . والعقل ، كما يدل عليه الأصل اللاتينى للمفردة racio إنما هو حساب ومعايرة . كما ويعنى : حصة . أو : قسطاً . هو قسط إضافى أو مكافأة ، زيادة (محسنة) للزيادة (الضارة) . كتب روسو : « علاوة على ذلك ، فإن الله يضيف مكافأة مباشرة لاستخدام الإنسان ملكاته ، تلكم هى هذا الميل الذى نشعر به إلى الأشياء النزيهة عندما نجعل منها قاعدة أعمالنا . وهذا كله يبز غريزة الحيوان ، كما يبدو لى » (يذكره دريدا ، ص ٢٢٥) .

العقل زيادة . خلافاً للمخيلة التى هى غريزية للإنسان . والمخيلة ، التى تظل هى الأخرى ملتبسة الأدوار ، تمد الإنسان بما لا يمده به الذكاء وحده أو الفطنة . ليست المخيلة أصل الرأفة فحسب ، بل هى أصل التقدم ومدشن التاريخ . وهذا كله عبر ما تهبه للإنسان من رغبة بالكمال وإتمام الأشياء والذهاب فى تحسينها بعيداً . وما من تمامية أو إرادة كمال لدى الحيوانات . من هنا افتراقها عن الإنسان : بالمخيلة يصنع الإنسان حريته . كتب روسو فى « الخطاب الثانى » : « ليس الفهم هو ، إذن ، ما يميز الإنسان بين الحيوانات ، وإنما نوعيته بوصفه فاعلاً حراً » . والعقل ، الذى هو وظيفة المنفعة والتدبر لإرواء الحاجات ، وملكة تقنية وحساب ، ليس هو أصل اللغة التى تمثل هى أيضاً خاصة الإنسان ، والتى بدونها ما من تمامية . تولد اللغة ، فى نظر روسو ، من المخيلة التى تثير ، أو فى كل الأحوال تحفز ، الشعور أو الهوى . ذلك أن روسو يعتقد بأنه « من الحاجات ولدت أولى إيماءات الإنسان ، ومن أهوائه الأولى انبثقت أصواته الأولى » . هكذا نقف لديه ، من حيث إنسانية الإنسان ، أمام سلسلتين تتقاطعان وتتزايدان ، يلخصهما دريدا كالآتى :

- سلسلة حيوانية تنطوى على الحاجة ، والمنفعة ، والحركة ، والحساسية ، والفهم والعقل ، ... إلخ .
- وسلسلة إنسانية تتضمن الهوى والمخيلة والكلام والحرية والتمامية واللغة ، ... إلخ .

سلسلتان تتمازجان ، كما ذكرنا ، بحسب منطق الزيادية ، والكلمة السيدة فى هذا كله هى : الموت . أو بالأحرى العلاقة بالموت واستعجاله فى حالات الهجس والحصار . كل ما هو إيجابى هو كذلك ، أى إيجابى ، بما هو وقاية من الموت . وكل ما هو سلبى ومهدد هو كذلك بما هو تعريض للموت . والمخيلة هى التى تفتح على الموت : « يصبح الطفل رجلاً بانفتاحه على « شعور الموت » (« إميل ... » ، يذكره دريدا فى ص ٢٦١). كذلك ، فالمخيلة زيادة . إنها تنتج الصور التى عبرها تحيل الحياة إلى نفسها باعتبارها نقصها الخاص وحاجتها الخاصة إلى زيادة . ينشأ حضور التمثل بفضل إضافتنا إلى الذات ذلك اللاـشىء الذى هو الصورة . وفى هذا إعلان عن استلابنا ، أى عن نقصنا التأسيسى وكوننا مائتين . كالموت ، تظل المخيلة ، إن أمكن اللعب على الكلمات ، أو بالأحرى توظيفها مع دريدا ، نقول تظل المخيلة تخيلية ، أى تمثيلية ، وزيادية . وهذه هى الصفات نفسها التى يمنحها روسو للكتابة . مثل الكتابة ، تكون المخيلة ، التى تنبش ، عبر الاستيهام والتصوير ، القوة ، أو الطاقة ، وتخرجها من مستودعها أو خزانها ، نقول تكون المخيلة فى الأوان ذاته محسنة وضارة . إذ ، كما كتب روسو : « كذلك هو سلطان المخيلة فينا وكذلك هو تأثيرها : لا تتمخض عن الرذائل والفضائل فحسب ، بل كذلك عن الخيرات والشرور ... » (يذكره دريدا فى ص ٢٦٣) .

توجه سلسلتا الحركات هذه أيضاً تصور روسو لولادة اللغة والموسيقى والغناء . وهنا أيضاً ، ومثلما وجدنا لدى روسو تقطباً (توزعاً إلى قطبين) جنسياً بين ذكورة وأنوثة ، نجد لديه تقطباً جغرافياً - سياسياً بين شمال وجنوب . يبدو كل شىء فى الظاهر وهو ينقلب لصالح جنوب الحرارة والاندفاع والهوى ضد شمال البرد والحاجة والحساب . لكن هذا صحيح لديه ، كما سنرى ، فى الظاهر أو لدى قراءة أولى فحسب . مثلما وجدنا لدى روسو مركزية قضيبية ، سنقف لديه أمام مركزية أوربية .

نحو نظرية فى الموسيقى :

كيف انحدرت اللغة ، وكيف نشأ الفارق بين لغات الشمال

والجنوب ؟ ينبغي المرور أولاً بنظرية فى الغناء . قبل اللغة ما من موسيقى فى نظر روسو . تولد الموسيقى من الصوت البشرى ، وما من موسيقى ما قبل - لسانية . الموسيقى منطوقة أولاً . إنها مصوتة ، ولا علاقة لها بالأصوات الطبيعية ، فما من موسيقى حيوانية . عندما نتحدث عن غناء الحيوان أو شدو الطير ، فما هذه بالنسبة إلى روسو إلا رخاوة فى العبارة . الفارق بين النظرة والصوت هو الفارق بين الإنسانية والحيوانية . الحيوانية نظرة خالصة لاتدعمها تعبيرية الصوت . وإنما يتجاوز الإنسان الطبيعية والحيوانية بفضل صوته الذى يشق الفضاء ويطوع الخارج ويضع الأنفس فى اتصال . تاريخ الموسيقى متواز وتاريخ اللغة ، متماد وإياه . والموسيقى هى بالأصل « ميلوديا » : هذا التعبير الحر الذى لا تقنين فيه ولا تعقيد . لكن مثلما انحطت اللغة (التى هى أساساً الكلام) فى الكتابة ، انحطت الموسيقى فى تمفصلها وتدوينتها الحداثية ، أى فى « الهارمونية » . ضد الأخيرة ، شن روسو الموسوعى وناقد الموسيقى أعتى الحروب . إنه يدعو هذا الانحطاط للموسيقى بالتمامية الكارثية . الموسيقى الطبيعية تناغم بلا منهج ، وهذا هو تعريف الميلوديا . مع الهارمونية ، التى هى موسيقى متساوقة ، متناظرة ، معقدة ، ومقعدة ، أى قانونية ، أى بالتالى مكتوبة ، انحطت الموسيقى . كتب روسو : « بقدر ما راحت اللغة تزداد تماماً وكمالاً راحت الميلوديا ، بفرضها على نفسها قواعد جديدة ، تفقد ، على نحو غير محسوس ، طاقتها القديمة ، وحل حساب الفواصل محل رهافة التمايلات » (يذكره دريدا ، ص ٢٨٥) .

مرة أخرى ، يبعد الإبدال هنا عن الولادة وعن الأصل الذى هو دائماً أمومى . لاحاجة بنا حتى لاستنتاج هذا ، فروسو يقوله بتعابير صريحة . يتمثل نسيان البدء أو الأصل هنا فى عملية حساب وتقنين تضع الهارمونية محل الميلوديا ، ومن خلال ذلك ، « علماً للفواصل الموسيقية محل حرارة النبر » . « فطام » عن الصوت يأتى فيه شىء جديد « ليستلب » ، وفى الأوان ذاته « يحل محل » ، « الخواص الأمومية » . كتب روسو : « لما كانت هذه المسيرة قد استلبت اسم الميلوديا ، فنحن لم نعد نتعرف فى هذه الميلوديا الجديدة ملامح الأم [يقصد الميلوديا الأصلية بما هى أم للميلوديا الجديدة التى هى الهارمونية - وتظل موضوعة الأم بعامة حاضرة بالطبع عبر هذا كله] ، ولما أصبح نظامنا الموسيقى بكامله ، على هذه الشاكلة ، وبدرجات ، هارمونياً بصورة خالصة ، فليس من المدهش أن تكون النبرة الشفوية هى التى تعانى من هذا كله ، ولا أن تكون الموسيقى فقدت بالنسبة إلينا كامل طاقتها تقريباً » (يذكره دريدا ، ص ٢٨٥) . يعترف روسو بأن الهارمونية ، الموسيقى الحديثة المتقنة ، تجد أصلها ، أو بتعبيره هو أمها ، فى الموسيقى الميلودية ، أو التقليدية العفوية ؛ ذلك أن الهارمونية كانت دائماً قائمة فى الميلوديا ، مثلما كانت الكتابة دائمة الحضور ، من قبل ، عبر « التفضية » فى الكلام ، على النحو الذى أبنا غير مرة عن عرض دريدا له . دائماً بنية الـ « من قبل » هذه . ولما لم يكن فى مقدور روسو (ومعه الميتافيزيقا) أن يمحو هذه الـ « دائماً من قبل » ، فهو (وهذا ما فعلته الميتافيزيقا دائماً بصدد الكتابة) يصور هذا « التسلل » حدثاً كارثياً ؛ يصوره كارثة . الفلسفة نفسها مفهومة لديه بوصفها كارثة ، تطفلاً كارثياً . لقد كتب : « ما إن امتلأت اليونان بالسفسطائيين والفلاسفة ، حتى لم يعد يرى فيها لا شعراء ولا موسيقيون مشهورون . بتثمينهم فن الإقناع ، فقدوا فن الإثارة [أو إلهاب المشاعر] . وإن أفلاطون نفسه ، هذا الغيور من هوميروس ويوريبيدس ، قد حط من قدر الأول وعجز عن محاكاة الثانى » (يذكره دريدا ، ص ٢٨٧) . إن الشر لكامن فى المحاكاة السيئة ، التى تأتى لتفسد أو تلغى المحاكاة الحقة التى هى نزوع الإنسان الأصلى . ويصح الأمر لديه على المسرح أيضاً ، إذا كان كتب قبل الفقرة السابقة تماماً : « ما إن اتخذت المسارح شكلاً منتظماً ، حتى لم يعد ليغنى فيها إلا بمقتضى قواعد محددة سلفاً . وبقدرما أصبحت تتكاثر قواعد المحاكاة ، راحت اللغة المحاكاتية تضعف . وما إن شذبت الفلسفة [دفعت إلى التمام] وشذب تطور التفكير النحوى ، حتى نزعا عن اللغة ذلك النبر المشبوب والحى الذى طالما أحالها بالغة الغناء » (يذكره دريدا ، ص ٢٨٧) .

إن المحاكاة لمنبثة فى الطبيعة . بمحاكاتهم بعضهم البعض ، طور البشر إيماءاتهم وحركاتهم . لكن هناك محاكاة للمحاكاة ، عبر السخرية والتصنع ، أى إفساد للمحاكاة ، هذا هو لسان حال روسو . فى أصل الإيماءات الدالة على التصنع المرائى (Simagrée) ، يقوم سلوك القرد Singe . إلا أن روسو

يذهب أبعد . فهو يرى أنه الإنسان لا يتصنع ويقلد على شاكلة القرد ، الذي يقلد الإنسان الذي يخشاه هو ويحاول بلوغ مقامه ، وإنما يقلد إنساناً آخر إما لتحقيره والحط منه ، أو لإبراز موهبته هو بالتطاول عليه : « إن أساس المحاكاة عندنا [نحن معشر البشر] إنما يأتينا من رغبتنا في الانثيال دائماً خارج أنفسنا » (يذكره دريدا ، ص ٢٩٣) . إفساد المحاكاة بمفاقمتها والمبالغة بها هو شيء شبيه بإفساد الذوق بمبالغته . فلسفة طهر روسوية : « لا يشكل الشره الرذيلة المهيمنة إلا لدى المفتقرين إلى الحس أو الذوق » . ويعقب دريدا مفسراً : « لايفتقر إلى الحس إلا من لا يملكون سوى الحس » ، أي أصحاب الإحساسات المفرطة ، غير المرباة وغير المثقفة .

نعم ، يعترف روسو بأن الكم والمفصلة والتفضية (التي هي أساس الهارمونية والكتابة ـ موسيقية كانت أو سواها) حاضرة ، جميعاً ، في الميلوديا . إلا أنه يقوله في نوع من حركة « تهريب » (بمعنى تهريب البضائع Contrebande) . حركة عبور غير صريح من حد إلى حد آخر . يعترف روسو (وهنا يفارق الميتافيزيقا ـ لكن إلى حد معين) بوجود الحد الآخر ويقبل ، ضمناً ، بمنطق الزيادة . إلا أنه يسم هذا كله بصفة اللا ـ شرعية . كتب : « كان النبر يشكل الغناء [بما هو تنغيم حر] والكم يشكل الإيقاع [بما هو تنغيم محسوب أو منتظم] ، وكان البشر يتكلمون بالأنغام والإيقاعات مثلما يتكلمون بالتمفصلات والأصوات . كان الكلام والغناء في الماضي شيئاً واحداً كما يقول ستاربرن Starbon ؛ مما يدل ، يضيف هو ، على أن الشعر كان هو منبع التعبير البليغ . كان يجب القول إنهما كان لهما المنبع ذاته ، وما كانا في البدء ليشكلا غير شيء واحد . وإذا ما نظرنا إلى الشاكلة التي بها تلاحمت أولى المجتمعات ، فهل من المدهش أن يكون الإنسان وضع حكاياته الأولى في أبيات ، وصاغ أولى قوانينه غناء ؟ » (« دراسة في أصل اللغات » ، يذكره دريدا ، ص ٣٠٧) .

حيلة لغة :

اللغة بنية موجهة . أي بحسب اشتقاقية المفردة الفرنسية (وكذلك هي في بقية اللغات الطالعة من الجذع اللاتيني) : Orienté . يلاحظ القارىء في المفردة حضور الشرق : Orient . هي إذن موجهة إلى الشرق ، مشرقة إذا أمكن القول ، مادام الشرق ، أو مطلع الشمس ، بمقتضى ميتافيزيقا غربية شمسية التمركز ، هو بدء الأشياء ومنتهاها ، آلها والمآل . اللغة توجه ، أي تشريق . على أنه ، في نظر روسو ، تشريق مضل ، بما أنه تغريب . تبتعد اللغة عن شرقها البدئي ، نور الأصل ، صوب الغرب ، الذي هو الليل والموت . اللغة ، بحسب تمثل يستعيره روسو من القرن السابع عشر ، بنية تدور . كمثل الأرض تماماً ، التي يدور قطباها الشمالي والجنوبي حول محور معين . لكن ليس من قطب تاريخي أو لوحة ثابتة للغات . بل محض دورة للغة ، أي حيلة للغة بحسب معنيي التعبير الفرنسي : Tour de Lengage . اللغة مبذورة (بذار وانتثار) ، تنتقل من موسم إلى آخر . كالأرض نفسها مرة أخرى . من الحاجة والهوى ولدت اللغات . الحاجة التي تدفع الإنسان لطلب عون الإنسان ، والهوى الذي يدفع بالإنسان إلى الإنسان سعي تواصل وخطاب . كل واحد من قطبي الأرض انصاع إلى هذا الوازع أو ذاك . إنسان الجنوب ، الأول ، لم يقل لمثيله : « ساعدني » ، بل : « أحبيني » . إن الحرارة ، الطاقة ، وفرة المصادر الطبيعية ، هذا كله دفعه ، بحسب روسو دائماً ، في اتجاه الهوى لاصوب الحاجة . هو الأقرب إلى الأصل . على حين دفع شظف العيش في الشمال وعداوة العناصر (البرد ، الجليد ، . . . إلخ .) دفع إنسان الشمال ، الأول ، إلى أن يصوغ عبارته الأولى لا على هيأة : « أحبيني » ، بل : « ساعدني » . هذا الانقسام نجده اليوم في كل نظام لغوي . فهو ، بحسب عائدية الفرد ، لغة حاجة (عقلانية) أو لغة هوى (عاطفية) ؛ من هذا الانقسام الداخل ـ لغوي (داخل اللغة بعامة) ، يستمد روسو تفسيراً ما بين ـ لغوي (بين اللغات) به يحدد قسمة الألسن . وهذه « الحقيقة » هي التي تجعل في نظره لغات الشمال اليوم لغات هوى ، أي عكس ما كانت عليه بالأمس . فبعد العمل وتعقد التقنيات صارت الحاجة إلى العاطفة هي الأغلب . ولغات الجنوب صارت بفعل تهمشها التاريخي ، لغات حاجة . هكذا ، يصبح الشمال جنوب الجنوب ، والجنوب يغدو شمال الشمال . رسم أو خطاطة ليست بالتعقيد الذي يمكن أن نتصوره في أول

وهلة . هو ، دائماً ، الرسم المتعذر ؛ بنية الزيادية أو الزيادية بوصفها بنية . بمقتضاها ، يحرك الهوى الحاجة ، بقدر أو بآخر ، من داخل . وتحرك الحاجة الهوى ، بقدر أو بآخر ، من داخل . كتب روسو : « مهما قال فلاسفة الأخلاق ، فإن الحاجات تدين بالكثير للأهواء ... والأهواء بدورها تجد أصلها في الحاجات . » لذا يبدأ روسو « دراسة في أصل اللغات » بتقديم تفسير طبيعي : « إن السبب الأساسي الذي يميزها [اللغات] هو محلي ، إنه آت من المناخات التي فيها تولد والطريقة التي بها تتشكل » (يذكره دريدا ، ص ٣١٢) ، مما يجعله يرى أن اللغة (وهنا تلتقي « دراسة في أصل اللغات » في نظر دريدا ، مع « الخطاب الثاني » ، حيثما اعتقد شارحو روسو بتناقض بين النصين) لم تشهد نشأة اجتماعية بل طبيعية : ففي نظر روسو ما من تأسيس اجتماعي قبل اللغات ؛ ليست اللغات عنصراً في الثقافة كسواه ، بل هي عنصر التأسيس بعامة ، تتضمن البنية الجماعية وتبنيها بكاملها . يعارض روسو هنا فيلسوفاً ككوندياك وسواه . على أن هذا لا يمنعه في (إميل ...) من أن يبرز عمل الثقافة بما هي عنصر مجتمعي . وهنا ينقاد بوضوح إلى موقف مركزي - أوربي . كتب في « دراسة في أصل اللغات » :

« وإنما يكمن عيب الأوربيين الكبير في التفلسف دائماً حول أصل الأشياء انطلاقاً مما يحدث قريباً منهم (...) لا يرون في جميع الأنحاء سوى صقيع أوربا وبجالدها ، ولا يفكرون بأن النوع البشري ، كجميع باقي الأنواع ، قد ولد في البلدان الحارة ، وأن الشتاء لا يكاد يكون معروفاً في ثلثي الكرة الأرضية (...) إن النوع البشري ، الذي ولد في البلدان الحارة ، ينتشر من هناك في البلدان الباردة ؛ وفي هذه الأخيرة يتكاثر ويتجه بعد ذلك إلى البلدان الحارة . من هذين الفعل ورد الفعل تأتي انقلابات الأرض والحركة الدائمة لساكنيها » (يذكره دريدا ، ص ٣١٧) .

وكتب في (إميل أو التربية) :

« لا تكون بلاد عديمة الاكتراث بثقافة البشر ؛ وإن هؤلاء لا يقدرون أن يكونوا كل ما يمكن أن يكونوه [يتحققوا بالكامل] إلا في المناخات المعتدلة . في المناخات المتطرفة تكون الخسارة جلية . ليس الإنسان مغروساً في بلاد كشجرة حتى يمكث فيها أزلياً ؛ ومن يخرج من أحد الطرفين ليصل إلى الآخر مجبر على أن يقطع نصف المسافة التي يجتازها في الأوان نفسه من يخرج من الوسط ... إن فرنسياً ليعيش [بسهولة] في غينيا أو لابونيا ؛ ولكن زنجياً لن يعيش في ترونيا ، ولا ساموياً في البنين ، بالشاكلة [السهلة] نفسها . يبدو أيضاً أن تنظيم الدماغ أقل اكتمالاً في أقصيي الأرض . لا الزنوج ولا اللابونيون يتمتعون بحس الأوربيين . فإذا ما أنا أردت لتلميذي أن يكون أحد سكان المعمورة فسأختاره في منطقة معتدلة ، فرنسا مثلاً ، بدلاً عن أي محل آخر » .

« في الشمال يستهلك البشر الكثير على أرض جاحدة ؛ وفي الجنوب القليل على أرض خصبة : من هنا يولد اختلاف جديد يجيل أولئك شغولين وهؤلاء تأمليين ... » (يذكره في ص ٣١٧) .

لا تناقض - في نظر دريدا - بين النصين . فالثقافة Culture موصولة لدى روسو بالزراعة Agriculture . يقوم الإنسان « بالتثقيف » بمعنى معالجة التربة والغرس ، وبمعنى معالجة الفكر . إنه يقيم مجتمعاً ، و « لا تكون بلاد عديمة الاكتراث بثقافة البشر » . لكن خاصة الثقافة هي أيضاً الانفتاح على ثقافات أخرى والنظر بعيداً : « ليس الإنسان مغروساً في بلاد كشجرة ... » ؛ هو ، كما يرد في النصين المذكورين ، منخرط في هجرات وثورات للأرض أو انقلابات . من هنا نقدر (لكن هذه حركة أولى لدى روسو ، ستليها ثانية) أن ننتقد التمركز العرقي من حيث إنه يبقى علينا حبيسي موضعية أو محلية ما ، وثقافة تجريبية معينة . يخطىء الأوربي عندما لا يسافر أو يتنقل . ولكن نقد أوربا التجريبية ، أي كما هي قائمة وكما تبحث عن نفسها تجريبياً ، لا يبدو مانعاً روسو من التفكير بأن موضع الأوربي بالذات من العالم يمنحه هذا الامتياز المتمثل في سهولة الانتقال والانفتاح على الأفق الكوني وعلى تنوع الثقافة الإنسانية . فللأوربي ، ساكن المركز ، يظل متاحاً أن يكون أوربياً وشيئاً آخر . يخطىء الأوربي ، فحسب ، في عدم استغلال واقع هذا الانفتاح . هذا كله يمكننا من فهم هذا

المقطع من (دراسة فى أصل اللغات) التى يحيل فيها روسو اللغات إلى صيرورة واحدة ، ولكن متدرجة ، وفى الأوان ذاته يربطها بطبيعة : « إن جميع البشر يصبحون على المدى الأبعد نظراء ، ولكن تقدمهم متباين . فى المناخات الجنوبية ، حيث تتميز الطبيعة بالسخاء ، تولد الحاجات من الأهواء ؛ وفى البلدان الباردة ، حيث تتسم الطبيعة بالشحة ، تولد الأهواء من الحاجات ؛ واللغات ، البنات البائسات للضرورات ، إنما تميز بحسب أصلها العسير » (يذكره فى ص ٣١٩) .

وعليه ، فالإمحاء المتدرج للأهواء ولنبر الأصل إنما رافقه إبدال متدرج ، وحركة زيادة . لقد أحل إنسان الشمال « ساعدنى » محل « أحببنى » ، والوضوح محل الطاقة ، والمفصلة (البنية المعقدة للألفاظ وصياغتها فى نحو مبنى) محل طبيعية النبر ، والعقل محل القلب . صحيح أن الإبدال يفصح هنا عن تضاؤل للطاقة والحرارة والهوى والحياة ، ولكنه يظل يعنى تحولا وثورة فى الشكل وليس مجرد تضاؤل للقوة . الشمال أصل آخر . الشمال المطلق هو الموت . وإذا كانت الحاجة تباعد بين البشر بدل أن تقرب فيا بينهم ، فهى إنما تشكل فى الشمال أصل المجتمع : « كانت البطالة التى تغذى الأهواء [فى الجنوب] قد تركت المحل للعمل الذى يقمعها [أى الأهواء] : فقبل التفكير بالعيش بسعادة ، كان يجب التفكير بالعيش . ولما كانت الحاجة المشتركة توحد البشر أكثر مما يفعل الشعور ، فإن المجتمع لم يتشكل إلا بالصناعة . . . » (يذكره دريدا ، ص ٣٢٠) .

لم تختف العاطفة ، إذن ، لدى إنسان الشمال ، بل خضعت لتبدل . وما المزاج الغضوب والذعر والهياج والقلق لدى أهل الشمال إلا عدوى معدلة من عاطفية سكان الجنوب . فارق فى المزاج سينقلب فارقاً لغوياً : « للبلدان الحارة أهواء شبقية نابعة تحيل إلى الحب والرخاوة ؛ فالطبيعة هى من السخاء معهم [أى سكان الجنوب] بحيث لا يحتاجون تقريباً للقيام بأى شىء ؛ ما إن يجد الأسيوى نساء وراحة حتى يكتفى . أما فى الشمال ، حيث يستهلك السكان الكثير على أرض جاحدة ، فالبشر ، الخاضعون لكل هذه الحاجات ، سريعو الإثارة ؛ كل ما يقام به حولهم يغضبهم (. . .) ولذا فأصواتهم الأكثر طبيعية هى أصوات التهديد والوعيد ، وهذه الأصوات تكون دائماً مصحوبة بتمفصلات قوية تحيلها خشنة وصاخبة . . . هذه هى ، فى رأيى ، البواعث الطبيعية الأكثر عمومية للفارق المميز للّغات البدائية . أما لغات الجنوب فلابد أنها كانت حيوية ، مرنة ، نبرية ، فصيحة ، وغامضة لفرط طاقتها ؛ ولغات الشمال صماء ، جهمة ، ممفصلة ، رتيبة ، واضحة لوفرة كلماتها أكثر مما لجودة تراكيبها . واللغات الحديثة ، على كثر امتزاجها وإعادة سبكها ، لا تزال تحتفظ بشىء من هذه الفوارق » (« دراسة فى أصل اللغات » ، يذكرها دريدا ص ٣٢٠ - ٣٢١) .

لكن إذا كان هذا ينقذ إنسان الشمال من الموت ، أو من الشمال المطلق الذى هو الموت (عبر البرودة والجليد والجوع ، . . . إلخ .) ، فإنما بثمن موت آخر : شدة الكدح . من وجهة النظر هذه ، تكون الحياة والطاقة والرغبة ، . . . إلخ ؛ فى الجنوب . أما الكتابة ففى الشمال . باردة ، مشغولة ، مفكر بها ، ومتجهة إلى الموت بفعل هذه الحيلة (الدورة) اللغوية المتمثلة فى إرادة صيانة الحياة . كلما ازداد تمفصل اللغة ، وكلما زادها تمفصلها قوة وصرامة ، زاد ، فى نظر روسو ، استعدادها للكتابة واستدعاؤها لها . هذه أطروحة مركزية فى (دراسة فى أصل اللغات) . فروسو يكمل الفقرة السابقة كما يأتى :

« اللغات الحديثة ، على كثر امتزاجها وإعادة سبكها ، لاتزال تحتفظ بشىء من هذه الفوارق : تمثل الفرنسية والإنجليزية والألمانية اللغة الخاصة بأناس يساعد بعضهم البعض ، يفكرون معاً ببرودة أعصاب ، أو أناس غضوبين سريعى التأثر ؛ أما رسل الله ، الذين يعلنون عن الأسرار المقدسة ، والحكماء الذين يهبون الشعب شرائعه ، والقادة الذين يجتذبون الحشود ، فلابد أنهم ينطقون بالعربية أو الفارسية . [يعلمنا دريدا فى موضع آخر أن روسو كان يعد التركية لغة شمالية] . إن لغاتنا [نحن أهل الشمال] ، لأفضل مكتوبة منها متكلمة ، ونحن نقرأ بأكثر متعة مما نسمع . بالعكس من هذا ، تخسر اللغات الشرقية ، عندما تكتب ، حيويتها وحرارتها : لا يكمن المعنى فى

الكلمات إلا نصفياً ؛ كل قوته فى النبر ؛ فمن يحكم على عبقرية أهل الشرق بالاستناد إلى كتبهم هو كمن يريد رسم إنسان انطلاقاً من جدثه » (« دراسة فى أصل اللغات » ، يذكرها دريدا ، ص ٣٢١ - ٣٢٢) .

الكتابة/الكلام : الإنسان الحى/الجدث . والموت يتسرب إلى اللغة عبر المفصلة والصرامة والبنائية والتفكيرية . عبر التنقيط أو الإشارية اللغوية (حركة الفواصل والمدات وما إليها) . تنقيط يأتى ليضاعف تمفصل الكتابة ، ليضاعف

تمفصل التمفصل ، أى لا - كلامية المكتوب أو لا - شفهيته . هذا التنقيط يلخص بؤس الكتابة ، المهجورة على هذا النحو إلى وسائلها وحدها ، والعاجزة عن عكس الكلام أو الأصوات اللغوية وانحناءاتها وامتداداتها مهما كان فى مدات هذه اللغة أو تلك من سعة وبراعة . لكن فى هذه المفصلة اللغوية بالذات يلمح دريدا ما سبق وأن أشرنا إليه من « كتابة أصلية » ومن حضور للكتابة حتى فى الكلام عبر ما تمارسه فى الكلام من « تفضية » وتوزيع للعناصر البنائية للجملة يعرب من قبل عن عمل نحوى أى كتابى . وسوسير نفسه كان يقر بأن المفصلة ، أى القدرة على إنشاء خطاب لغوى مبيّن ، هى ، وليس اللغة المتكلمة بحد ذاتها ، ما يشكل خاصة الإنسان . أما روسو فيرى فى ولادة هذه المفصلة وملاحقها من تعقد للكلام ، ولادة الكتابة ، أو ، بالأحرى ، تحول اللغة إلى كتابة . غير أنه يرى أيضاً أن هذا التحول حادث منذ الأصل . إنه ، بحسب حوشيته الخاصة ، تحول اللغة إلى لغة ، أى صيرورتها لغة . وهو يقول عن المفصلة وعن الكتابة إنها مرض مابعد - أصلى للغة (افهموا : مرض للغة أو فساد لها ، وتلوث ، حادث بأكثر ما يمكن قرباً من الأصل) . تعمل المفصلة والكتابة ، إذن ، فى أصل اللغة . وشأنها شأن المحاكاة ، التى سبق وأن عرضنا - صحبة دريدا - رؤية روسو لها ولمرضها المتمثل فى محاكاة المحاكاة ، وللأسباب العميقة نفسها ، تتمتع المفصلة بقيمة وعمل ملتبسين : هى مبدأ حياة ومبدأ موت ، عامل خير وعامل شر . إنها ثنائية التطور بالذات : « لا تعود اللغات التعاقدية إلا للبشر . لذا يحقق الإنسان تطوراً ، نحو الخير أو نحو الشر ، ولذا لا تحقق الحيوانات أى تطور » (يذكره دريدا ، ص ٣٢٦) .

حركة عود ، بسيطة :

يرفض روسو ، إذن ، الكتابة باعتبارها لا تمكن من القبض على الحضور . ولكنه يعلن كذلك عن عدم اكتفائه بالكلام ، الذى لا يهب من الحضور إلا وهمه ، والمسكون بمرضه الأصلى المتمثل فى المفصلة و . . . الكتابة . هذا كله (وهنا بعد آخر للزيادية الروسوية) يجعل روسو يتحسر على عهود كانت الإيماءات كافية فيها لتأسيس خطاب الإنسان : « حتى إذا كانت لغة الإيماءة ولغة الصوت طبيعيتين بالقدر ذاته ، فإن الأولى تظل مع ذلك أسهل وأقل تبعية للتعاقدات : ذلك أن الأشياء التى تستوقف أبصارنا لهى أكثر من هذه التى تستوقف آذاننا ، وإن الصور لهى أكثر تنوعاً من الأصوات ؛ ثم إنها أكثر تعبيراً وتقول [ما تريد قوله] بزمن أقل » (يذكره دريدا ، ص ٣٣٣) . مديح ، إذن ، للعلامة المباشرة أو الفورية . يجد روسو مثالاً دالاً عليها فى لغة العشق الإيمائية (التى سنرى عما قريب أنها لا تصلح فى نظره إلا مثالاً ما بعدياً ، أى زيادة محاكاتية تؤكد أصلاً للإيماء ممحواً) :

« يقال إن الحب هو مخترع الرسم . إنه يقدر إن يخترع الكلام أيضاً ، ولكن بنجاح أقل . فعدم اكتفائه [أى الحب] به [بالكلام] يجعله يزدريه : لديه وسائل أكثر حيوية ليعبر عن نفسه . فكم من الأشياء تقول لخيال عاشقها هذه التى ترسمه [على الأرض] بكل هذه المتعة ! أية أصوات كانت ستستخدم للتعبير عن حركة العود [البسيطة] هذه ؟ » (يذكره دريدا ، الصفحة نفسها .)

حركة عود ، كالعود الصغير الذى به ترسم العاشقة خيال عاشقها على الأرض ، كذلك هى الإيماءة . عود (وليست الصورة نفسها بريئة من ظلال جنسية) من ميزاته أنه يظل لصيقاً بالجسد الراغب لا ينفصل عنه كما يفعل الكلام مقولاً كان أو مكتوباً . كما أن المرسوم يظل حاضراً تقريباً « فى شخصه » خلل طيفه أو ظل جسده أو خياله . اقتصاد صارم . إن حركة العود هذه لهى من الثراء بحيث لايقدر أى خطاب إلا أن يختزلها . حتى إذا كان خطاباً منقولاً . فلئن كانت العلامة المكتوبة غائبة بطبيعتها عن الجسد ؛ فإن الكلام يحمل هو الآخر هذا الغياب فى عنصره غير المرئى والهوائى أو الأثيرى . فهو

ما إن ينطق به حتى يتبخر . عاجز هو عن محاكاة تماس الأجساد . خلافاً للإيماءة ، هذه الحركة الجسدية الناجمة عن الهوى لا عن الحاجة ، والملتصقة ببقاء أصلها ، حتى لتحفظنا من الكلام الذى يكون استلابياً بادئ ذى بدء ، والحامل للغياب والموت . حتى عندما لا تسبق الإيماءة الكلام ، مثلما حصل فى الأصل كما يرى روسو ، فإنها ، أى الإيماءة ، تأتى أحياناً لتحل محله أيضاً ولتردم نقصاً فيه أو عجزاً . هذه الحركة الزيادية المتبادلة هى ، وإن لم يقل روسو ذلك ، نظام اللغة ونسقها . فالإيماءة المرئية ، التى هى أكثر طبيعية وتعبيرية وسبقاً ، تقدر أن تنزاد على الكلام المنزاد هو نفسه على الإيماءة . كتب روسو :

« إن لغة الإنسان الأولى ، اللغة الأكثر كونية ، والأكثر اكتنازاً بالطاقة ، والوحيدة التى كان [الإنسان] بحاجة إليها قبل أن يجد نفسه مضطراً إلى إقناع أناس مجتمعين ، هى صرخة الطبيعة ... وعندما بدأت أفكار البشر بالانتشار والتعدد ، وعندما نشأ بينهم تواصل أكثر مباشرة ، راحوا يبحثون عن علامات أوفر ولغة أكثر امتداداً : فأكثروا من انثناءات الصوت وأضافوا إليها الإيماءات التى هى ، بطبيعتها ، أكثر تعبيرية ولا يمتثل معناها لتحديد سابق بالقدر نفسه » (يذكره دريدا ، ص ٣٣٤) .

صحيح ، إذن ، أن الإيماءة مضافة هنا للكلام . لكن ليس بوصفها زيادة وإنما بوصفها رجوعاً إلى علامة أكثر طبيعية ، وأكثر تعبيرية ، وأكثر مباشرة . أكثر كونية لأنها أقل امتثالاً للتعاقدات التى بها تتشكل لغة كل مجتمع . ولكن عندما تكبر المسافة الفاصلة بين المتخاطبين ، وتتعذر الرؤية المباشرة ، تنشأ الحاجة إلى الصوت ، الذى يظل أكثر نفاذاً ، أو إلى المكتوب ، الذى هو أكثر اقتداراً على التنقل أبعد . هكذا يكون كل شىء فى اللغة ، فى منطقها بالأصل ، قبل أن تنشأ قسمة الثقافة/ الطبيعة . فالزيادة ، كما لاحظنا فى هذه الأمثلة الروسوية ، يمكن أن تكون طبيعية (الإيماءة) أو اصطناعية أو ثقافية (الكلام) . هذه الزيادية المتبادلة والانعكاسية غير المتناهية هى التى تجعل النظرة والصمت (اللذين يقول روسو إنهما يحملان هما أيضاً الموت) تحلان أحياناً محل الكلام عندما يتضمن تهديداً أكبر بالغياب . هذا ما يحدث أحياناً فى الحب مثلاً عندما يعجز الكلام فتحل النظرة أو الصمت محله بين العاشقين : « يقدر [الحب] أن يخترع الكلام أيضاً ، ولكن بنجاح أقل ... » .

هذا هو أيضاً ما يدفع روسو إلى تفضيل اللغات الإيديوجرامية ؛ لغات الكلمات المرسومة ، كالهيروغليفية المصرية القديمة : « إن ما كان القدماء يقولونه بأكثر حيوية ، ماكانوا يعبرون عنه بكلمات وإنما بعلامات ؛ إنهم ماكانوا يقولونه وإنما يرونه (من الإراءة) » . ما كانوا ، كما يذكرنا به دريدا ، ليروا الشىء وإنما استعارته المرموزة أو تمثيله المرسوم . فى تطور المجتمعات ، تظل الهيروغليفية هى أنموذج اللغات الوحشية (بمعنى الفطرية) ، أى التالية للبدائية والسابقة للبربرية : « هذه الحالة [حالة اللغات الهيروغليفية تستجيب إلى اللغة المشبوبة [لغة الهوى] وتفترض وجود مجتمع معين وحاجات تمخضت عنها الأهواء (...) إن رسم الأهواء ليناسب الشعوب الوحشية » (يذكره دريدا ، ص ٣٣٧) . وإذن ، فالكتابة الهيروغليفية التى ترسم لا الشىء وإنما علامته (رسم للدال ، أى دال للدال) هى إذن استعارية أو تمثيلية allègorique . والإيماءة ، التى تعرب عن الكلام قبل الكلمات ، « مخاطبة الأعين » ، هى لحظة هذه الكتابة الوحشية . والكتابة المرسومة هى من الأهمية لدى روسو بحيث تدفعه إلى وضع نظرية فى الصورة سيأتى لينقضها أيضاً فى محل آخر . وحدها الصورة ، التى تستوقف الأعين ، تقول فى نظره ما لايقوله الصوت ، الذى يستوقف ، من ناحيته ، الأذنين .

يسرد روسو هنا حكاية دالة . يروى كليمنت الألكسندرى ، وكذلك هيرودتس ، أن إيدانتورا ، ملك « السيث » ، كان متأهباً لمقاتلة داريوس الذى عبر نهر الإستير فى نية لغزو بلاده . وبدل أن يبعث له برسالة محررة كتابة ، أرسل له ورقة مرموزة رسم عليها فأراً وضفدعة وطائراً وسهماً (فى رواية أخرى : خمسة سهام) وعربة . كان تأويل المؤرخ هيرودتس لها هو التالى : ظن داريوس أن أهالى سيثة كانوا يقولون له عبر هذه الأحجية إنهم يهدونه الماء واليابسة ويعلنون خضوعهم له . فالفأر ، بحسب هذا التأويل ، يدل على

اليابسة ، والضفدعة على الماء ، والطائر يمكن مقارنته بالحصان ، والسهام تعنى أنهم يتجردون له عن قوتهم . إلا أن جوبرياس ، وهو أحد من شاركوا فى إبادة المجوس ، قدم تأويلاً آخر هذه ترجمته : « إن كنت ، بدل الهرب كالطير ، ستختبىء فى الأرض أو الماء كما تفعل الفئران أو الضفادع ، فلسوف تهلك بهذه السهام » . تعقيب روسو : « طرح الجندى [الرسول] هديته [الأحجية] وانصرف . ولقد فهمت هذه « الخطبة » الرهيبة وما كان داريوس ليتعجل شيئاً كمثل الرجوع إلى بلاده بأسرع ما يمكن . ضعوا حروفاً [مكتوبة] محل هذه العلامات [المرسومة] : كلما كثر تهديدها قل ما تثيره من الذعر فلا تعدو أن تكون تبجحاً لن يفعل داريوس إزاءه سوى أن يضحك » . وهذا ما يعممه روسو على الخطاب والكلام : « إن الخطابات الأكثر فصاحة هى هذه التى نرصع فيها أكبر قدر ممكن من الصور ؛ ولا تتمتع الأصوات بطاقة أكثر مما عندما تكون آثاراً للألوان » (يذكره دريدا ، ص ٣٣٩ - ٣٤٠) .

نتيجة حاسمة : إن الفصاحة ، التى هى قوة البيان وبلاغة الخطاب ، إنما تتأتى من الصور . والمجاز فى اللغة المحكية إنما يستمد طاقته من المرئى ومن ضرب من صورية أو هيروغليفية شفهية . وما يستنتجه دريدا من هذا كله ، وهو خلاصة الزيادية ، التى « يعمى » أمامها روسو أو يقولها دون أن يقولها ، هو التالى : إننا إذا ما تذكرنا ما سبق أن قاله روسو من أن عمل المخيلة (الصور المرئية والفضاء والرسم والكتابة ، ... إلخ) . إن هو إلا هدر للطاقة والهوى يجعله يطابق بينه وبين الحاجة والموت ، نقول إذا ما تذكرنا هذا فسنكون محمولين إلى الاستنتاج التالى : إن عناصر متنافرة أو معتبرة متنافرة (الصوت ، الرسم ، الحرف) إنما تعادل فى أهميتها الكتابة . هذا الاستنتاج يفرض نفسه ، إذ مهما بدا من « انحياز » روسو للصوت ضد الكتابة ، بما يجعله ، ساعة يقول ذلك ، متطابقاً والمقاصد الأكثر عمقاً للميتافيزيقا ، فهو لايعدم فى لحظات أخرى أن يقدم « محاكمة » للصوت رهيبة ينبغى أن نعرض ها هنا عناصرها .

إن إشكالية الصوت ، الصوت بعامة ، سواء أكان بشرياً أو لغوياً أم لا ، هى التالية : إن الصوت يمسنا ويثير هوانا وولعنا لأنه يخترقنا . نقدر ، يقول روسو ، أن نتلافى النظر إلى شىء مرئى ، وأن نطبق العينين أمام الكتاب ، إلا أن سالبيتنا وهوانا لا يقدران إلا أن يستسلما للنبرات . فهذه لا نقدر أن « نمنع جهازنا [العضوى] عن تقبلها ، وهى تتغلغل عبره حتى أعماق القلب » . يخترقنا الصوت بعنف . إنه الطريقة الفضلى للاختراق والتغلغل والاستدخال . وكما رأى روسو فإن نفاذية الصوت تتحقق أولاً ، وتتحقق منها أولاً ، فى « سماع - المرء - نفسه - يتكلم » ، أى فى بنية المناجاة والمخاطبة الذاتية . هذا العنف ، الذى يرافق تغلغل الصوت فى الأعماق ، يدفع روسو إلى تخفيف مديحه للهوى وإلى الارتياب من تواطؤ الصوت والقلب . إلا أن هناك عنفاً آخر أفظع . فالصوت لا يقدم لىَّ الشىء ، وإنما صورته الصوتية التى تحل محل الشىء طامسة إياه ومتغلغلة بعمق « حتى أعماق القلب » . إن الطريقة الوحيدة لاستدخال الظاهرة إنما تتمثل فى تحويلها إلى صواتة ، أى اختزالها إلى شىء مسموع . كتب روسو : « إن الانطباع المتتالى الذى يولده الخطاب المتصاعد فى ضرباته ، ليهبكم انفعالاً مغايراً تماماً [لهذا الذى يوفره] حضور الشىء نفسه بالذات ... قلت فى محل آخر لم تؤثر فينا المصائب المصطنعة أكثر من الحقيقية » (يذكره دريدا ، ص ٣٤٢) . اصطناع ، إذن ، بل مخاتلة . والصوت هو أيضاً ، كالكتابة ، خيانة للحضور . وهذا هو ما يفسر حنين روسو إلى مجتمع للحاجات نراه ، أى روسو ، وهو يحط من شأنه فى محلات أخرى . الحلم بمجتمع صامت لم يكن الإنسان بحاجة فيه إلى الكلام ، مجتمع سابق لأصل اللغات ، أى ، بكامل الدقة ، مجتمع مما قبل المجتمع . ليست اللغات إلا وليدة أهوائنا ، وهنا الطامة الكبرى : « هذا يدفعنى إلى الاعتقاد بأننا لو لم تكن لدينا أبداً سوى حاجات طبيعية ، لكان فى مقدورنا تماماً ألا نتكلم أبداً ، وأن نتفاهم باكتمال بلغة الإيماءات وحدها . كنا سنقدر أن نقيم مجتمعات قليلة الاختلاف عما هى عليه اليوم ، بل لربما كانت ستسير إلى غايتها على نحو أفضل . كنا سنقدر أن نسن قوانين ، ونختار زعماء ، ونبتكر فنوناً ، ونقيم التجارة ، أى بكلمة ، أن نقوم بالقدر نفسه من الأشياء التى نقوم بها بالرجوع إلى الكلام » (يذكره دريدا ، ص ٣٤٢ - ٣٤٣) .

من وجهة نظر « الكتابة » الصامتة هذا ، إنما يشبه مجىء الكلام كارثة وسوء للمقادير غير متوقع . فما كان شىء فى نظر

روسو ليحيله ضرورياً . فى خاتمه (دراسة فى أصل اللغات) نجد الرسم نفسه مقلوباً . ومرة أخرى ، يكون الأصل (أوالل - أصل)الفعلى للغات متمثلاً فى المفصلة ، هذه الزيادية التى تمكن من إحلال عضو محل آخر ، مفصلة الفضاء والزمن ، النظرة والصوت ، اليد والفكر ، وبتعميم أكثر ، الطبيعة والتعاقد الاجتماعى ، الطبيعة وأشياء أخرى . المفصلة التى تجترح اللغة (بالمعنيين الاثنين الممكنين للمفردة العربية ، تدشين وجرح : البداية بما هى اجتراح وانجراح ، بدء وتثلم ، مثلما تدل المفردة الفرنسية : entammer على الشيئين : تدشين الشيء وثلمه ، فكل تدشين هو ثلم وإنقاص ، وكما يذكر به أحد الفلاسفة فاليوم الأول بعد الولادة هو اليوم الأول صوب الموت) . إن اللغة تجترح وتفتتح الكلام بوصفها مؤسسة مولودة من الهوى ، ولكنها تهدد الغناء الأصلى عبر التعاقد الاجتماعى على قواعد معينة تصنع اللغة لانتزاعها من الصرخة الأولى ، صرخة الطبيعة . يريد روسو أن يفصل الأصل عن الزيادة ، ويجد تحت طوعه جميع عناصر اللوجوس الغربى الذى يتبنى أن من غير الممكن ألا يكون ما يدعى بالأصل سوى نقطة فى نظام حركة الزيادة . ولكنه يصطدم بالزيادة فى كل خطوة . لنتأمل مع دريدا لغة الأصل كما يتخيل روسو أنها كان يجب أن تكون :

« لما كانت الأصوات الطبيعة عديمة التمفصل ، فستكون الكلمات [فى لغة الأصل هذه] قليلة التمفصل [هى أيضاً] ؛ إن بضعة حروف صحيحة (صائتة) موضوعة فيها بحيث تمحو المسافة بين الحروف المعتلة (اللينة) ستكفى لإحالتها متدفقة ويسيرة على النطق . وبالمقابل ، فإن الأصوات [اللغوية] ستكون بالغة التنوع ، وإن تنوع النبرات سيضاعف الأصوات [البشرية] نفسها بالذات ؛ إن الكم والإيقاع سيشكلان مصدرين جديدين للتوليف ، بحيث إن الأصوات [البشرية] والأصوات [اللغوية] ، والنبر والعدد ، [هذه الأشياء كلها] التى هى [أشياء] طبيعية ، ستدع القليل من العمل للتمفصلات التى هى [أشياء] تعاقدية ؛ بدل أن نتكلم ، سنغنى ؛ وستكون أغلب الكلمات الجذرية أصواتاً محاكاتية أو نبرات للأهواء أو آثار أشياء حسية : إن الأونوماتوبية [الكلمة الصائتة ، أى الحاملة فى لفظها أثر فعلها ، « غرغرة » ، أو « صفير » مثلاً] ستشعرنا بوجودنا دون انقطاع » (يذكره دريدا ، ص ٣٤٦) . (يذكرنا دريدا فى موضع آخر من الدراسة بأن هذا التفضيل للغة بلا تمفصل ، أى لغة غناء محض ، هو الذى يدفع روسو من ناحية أخرى إلى دعم الفرضية ، المشكوك بها حالياً ، القائلة بأن هوميروس ، أكبر المغنين ، كان فى الواقع أعمى لايجيد الكتابة) .

إن هذا الطور ، الموصوف هنا بصيغة الاحتمال ، هو ، من قبل ، طور اللغة التى تجاوزت الإيماء والحاجة والحيوانية ، ... إلخ . ولكنها لغة لم يفسدها ، بعد ، عمل التمفصل والتعاقد والزيادية . زمن هذه اللغة هو ، كما يصفه دريدا ، الحد القلق ، المتعذر البلوغ الأسطورى ، بين الـ (ماقبل) و (ما لم يحدث بعد) (أو الـ (ليس بعد)) : زمن اللغة الوليدة أو الناشئة ، مثلما كان هناك « مجتمع وليد » . لا قبل الأصل ولا بعده . فى محل آخر كتب روسو : « من يدرس تاريخ اللغات وتطورها يرَ أنه كلما أصبحت الأصوات رتيبة ، كثرت الحروف الصحيحة . ومحل النبرات ، التى ستمحى ، والكم ، الذى سيتساوى ، ستنوب تراكيب نحوية أو تمفصلات جديدة : إلا أن هذه التغيرات لا تحدث إلا على مر الزمن (...) يبدو لى هذا التطور طبيعياً تماماً » (يذكره دريدا ، ص ٣٤٧) .

يتضح من هذه الدورات والمداورات أن الزيادية (هذا الحلول للكم محل النبر ، سريان نوع من الكتابة الأصلية فى كل من الكتابة والكلام ، كون الشمال جنوب الجنوب ، والجنوب شمال الشمال ، ... إلخ) . هى ما يجيل ممكناً ما قد يشكل خاصة الإنسان : الكلام ، المجتمع ، الهوى ، ... إلخ . ولكن ما خاصة الإنسان ؟ هى ، من جهة ، ما يجب التفكير بإمكانه قبل الإنسان وخارجاً عنه . يدع الإنسان نفسه يعاد إلى نفسه ، كما رأينا ، عبر الزيادية التى ليست صفة عرضية للإنسان ولاجوهرية . ومن جهة ثانية ، فالزيادية ، التى رأينا مع دريدا أنها لا تمثل شيئاً ولا حضوراً ، ولا كذلك غياباً ، ليست جوهراً للإنسان ولا خصيصة . إنها كما كتب دريدا ، لعب الحضور والغياب الذى لا تقدر الميتافيزيقا ولا الأنطولوجيا أن تقبضا عليه . هى النقص الذى يجد فى الآخر تمامه والنواب عنه ، ما يكمله و « يهدد » بتحويله إلى سواه ، ما يصنع

إخلافه عن نفسه ، أى اخـ(ـتـ)لافه . ولـذا فإن خـاصـة الإنسان ليست بخاصة الإنسان حقاً : إننا لنقف هنـا أمام تصدع الخاص أو الخصوصى بعامة . إن تاريخ الإنسـان الواعى ذاته إنساناً إنما هو تمفصل جميع الحدود المذكورة وسواها فيما بينها . لا تنعدم الزيادة (لا تسود ، مثلاً ، اللغة التى هى الأوان ذاته صرخة ، والحضور الذى هو اكتفاء بذاته وملاء ، والحاضر غير المتشظى إلى ما قبل وما بعد ، هذا كله لا يسود والزيادة لا تنعدم) إلا لدى ما لايكون الإنسان : الطبيعـة ، الحيوانية ، الطفولة (غير الواعية لكونها إنساناً) ، الجنون ، الألوهة ، . . . إلخ ، وهذه « الحالات » كلها لا تتمتع بديهياً بقيمة حقيقة . شأنها شأن فكرة الحقيقة ، إنما تعود جميعاً فى نظر دريدا إلى حقبة للزيادية . ليس لها من معنى الإداخل « سياج » اللعب هذا . وإذن ، فالكتابة تبدو لدريدا مثل اسم آخر لبنية الزيادية هذه . وإذا ما نحن تذكرنا كيف يرى روسو أن المفصلة هى التى تحيل ممكناً كلاً من الكتابة والكلام (لغة هى بالضرورة ممفصلة ، وكلما زادت تمفصلاً زادت استعداداً للكتابة) ، فإننا نتأكد هنا مما يبدو سوسير متردداً فى قوله فى « الأناجرامات » (الجناسات التصحيفية) من أنه « لاصواتة قبل الكتْبة » ، أى لاكلام قبل الكتابة (الأصلية) .

منطق الحلم :

هكذا نقبض على أوليات كتابة الزيادة لدى روسو . أرانا دريدا كيف ينقل روسو و « يشوه » « علامة الزيادة » ، يلويها ، يدخلها فى مداخل لارابط بينها لأول وهلة . كيف « يشوه » ويلوى علامة « الزيادة وحدة الدال والمدلول فيها كما تتمفصل عبر الأسماء (الزيادة ، الزائد أو النائب ، . . . إلخ . .) ، والأفعال (يزيد وينوب ويحل محل . . . ، وقوم مقام . . . ، إلخ.) ، والنعوت (الزائـد ، الزيـادى ، المزيـد ، . . . إلـخ .) يجعل هـذه المداليـل تلعب فى « سجل » كلامه أو مستويات الكلام عنده لعباً يصغر أويكبر . لكن هذه التنقيلات ، وهذه « التشويهات » إنما هى منظمة وموجهة بالوحدة المفارقة التى هى نفسها من طبيعة زيادية : الرغبة . وكما فى تحليل فرويد لـ « منطق » الحلم أو « نحوه » ، الـذى يستعيده دريدا ، فـإن العنـاصـر غير المنسجمة ، أوحتى المتضاربة ، تكون مقبولة على الفـور وبصورة متزامنة مـا إن

يتعلق الأمر بتحقيق رغبة . يوفق الحلم بين شتى العناصر - وكذلك تفعل زيادية روسو . وذلـك على حساب ما يـدعوه الفلاسفة والمناطقة بمبدأ التطابق ، أى على حساب « الطرف الثالث المرفوع » أو المسقط ، وهو هنا الزمن المنطقى للوعى . والآن ، وإذ تحقق للقارىء اللعب الذى يمارسه روسـو على المداليل ، وليّه للعلامـة « زيادة » على نحو شبيـه بسينمائيـة الحلم ، ينبغى أن نسعى مع دريدا إلى تشخيص الحلم الذى يوجه كتـابة روسـو ، ويجعل منهـا ، حتى فى جانبهـا النظرى والمتوخى العلمية ، نقول يجعل منها مسرحاً لرغبـة . نعم ، فحتى نفهم عائدية خطاب روسو إلى تاريخ الميتافيزيقا الغربية (التى يذكرنا دريدا بأنه إليها يعود حتى مفهوم « التاريخ » نفسه بالذات) ، نقول عائديته إليها عبر دورانه حول مفهوم الحضور باعتباره حضـوراً - فى - الذات ، وحتى نـدرك فى الأوان ذاته خروجه ، أى روسو ، على هـذا التاريخ عبر كتـابة (الـ) زيادية ، ينبغى كما يرى دريدا أن نبحث عن الكيفية التى بها يعمل خطاب روسو عندما يريد تحديد هذا الحد المستحيل الذى يصف هو نفسه استحالته : الصوت الطبيعى ، أو اللغة التى لم يدركها التمفصل بعد ، لغة الطبيعة ، إن أمكن القول ، لغة الإنسان الطبيعى ، التى لم تصبه بعد « الكارثة » المتمثلة فى ولادة المجتمع ونشأة اللغات ، لغة الإنسان الأصلى ، إنسان الأصـل . لغة مـا قبل ولادة اللغـة (باللحوشية !) ، لغـة مـا عادت كصـرخـة الحيـوان ، لكنهـا لم تصبـح بعـد اللغـة الممفصلة ، أى المشتغلة بالغياب والموت . بين « الماعاد » والـ « لم يصبح بعد » يتموقع خـطاب الزيـادة ، ومشروع روسـو كله . بين ما قبل اللغوى واللغوى ، بين الصرخة والكلام ، الحيوان والإنسان ، الطبيعة العارية والمجتمع المنى ، يبحث روسو عن حد « وليد » أو « ناشىء » ويهبه محددات (عناصر محددة) متنوعة . يقبض دريدا على محددين أساسين : الطفل والله . إنّ لغـة الطفـل هى هـذه التى مـابـرحت قـريبـة من الصـرخة ، ولم تـدرك الكلام المُمفصـل بعد . بين الحيوان والإنسان ، تتموقع . هى ، بحسب « منطق » روسوىّ مُفارق تعوّدناه ، لغة المتكلّم قبل معرفة التكلّم : لا - زيادية.لكن لأنه ما من لغة بلا زيادة ، فلابد أنّ اللغة قامت ، بحسب هـذا المنطق الغريب ، دون أن تقوم حقا : بدأت قبل أن تبـدأ . للإنسان فى الواقع ثلاثة أصوات : صوت الكلام أو المفصلة ؛

صوت الغناء أو الميلوديا ؛ وصوت الشجن أو العاطفة ويتجلّى فى النبر (الهمهمة أو الأنين الذى يحدث فى حالة العاطفة للتعبير بلا تعبير ، أو للتكلم بلا كلام) . الطفل لديه الأصوات الثلاثة ؛ لكنّه إذا كان ، خلافاً للراشد ، أكثر قرباً إلى الصراخ ، وبُعداً عن الكلام المُفصل ، فهو عاجز بالمقابل عن المزج بين هذه الأصوات الثلاثة . كتب روسو : « إن موسيقى مكتملة هى التى تجمع هذه الأصوات الثلاثة بأفضل نحو » يتساءل دريدا : ما الذى يجمع هذه الأصوات أو يوحدها بأفضل من النَّفس أو النفحة neume (للكلمة معنى موسيقى مرتبط بهذا المعنى الأول وسنأتى إليه فوراً) ؟ نفحة تتكلّم ، أو تغنّى ، لكنّها ليست بالمُفصلة . فحة كهذه ، إن كانت قوة إنسانية ، فهى ليست إنسانيّة المنبع ولا الغاية . بدؤها وانتهاؤها لاهوتيّان ، كصوت الطبيعة ، تماماً ، وعنايتها الإلهية . النفحة ، أى التصويت المحض ، الغناء غير المفصلَ والذى لا كلام له . وكما تدلّ عليه الكلمة ، فالنفحة هى من عند الله ، ينفخها فى الكائن (فهو ، أى الله ، مصدرها أو ألها) ، وإليه وحده توجَّه (فى النشيد مثلاً ، فهو مؤداها ، أو المآل) . فما كتب يا ترى روسو عنها ؟ كتب فى (معجم الموسيقى) :

« NEUME ، اسم ، مؤنّث ، مفردة [من قاموس] الترتيل الكنسى . هى نوع من مراجعة اختتاميّة موجزة لغناء مقام ، يُقام بها فى نهاية تسبيحة ، فى تنويع بسيط من أصوات وبدون إضافة أى كلام . يبرّر الكاثوليكيّون هذا الاستخدام بفقرة للقدّيس أوغسطين الذى يقول إننا إذ لا نقدر أن نجد كلاماً من شأنه أن يسرّ الله ، فمن الأفضل أن نوجّه له أناشيد تهليل مبهمة : « إذ من ذا الذى يُناسبه مثل هذا التهليل بل كلام إن لم يكن الكيان العلى ، **عندما لا نقدر أن نسكت ولا أن نجد فى هذه الغبطة ما يعبر عنها سوى أصوات غير مفصلة ؟** » (يذكره دريدا ، والتشديد على الكلمات من عنده . ص ٣٥٣) . لغة الكلام قبل معرفة الكلام ، لغة لاتقدر أن تسكت ولا أن تعبّر . يُشعر بها فى المتعة لكنّها من النقاء بحيث لم يشتغلها الاختلاف حتى الآن . حضور مستمر فى الذات لا شك أن روسو يفكّر بأنّه غير معقود إلا للخالق أو لمن يحيون فى وفاق مع الخالق . يذكرنا دريدا بأنّ شبه الإلهىّ والإنسانى أو وفاقهما هذا هو الذى يجعله ، فى كتابه (أحلام السائر المتوحّد) ، حلم بتجربة زمن مختزَل إلى الحاضر المحض ، زمن « يدوم فيه الحاضر أبداً ، لكن من دون أن تُسجَّل مدّته ، ومن دون أىّ أثر للتعاقب » . يسمى دريدا مطلب روسو هذا بالحدّ المستحيل لزمن هو زمن تقريباً ولغة هى لغة تقريباً . حاضر محض ، أى مستقبل لا يكون كذلك إلا تقريباً . بنية « تقريباً » المتعذّر الإمساك بها تماماً . إنّ العائلة ، التى سيقول هيجل عنها إنّها ما قبل ـ تاريخية ، والكوخ ، ولغة الإيماءات والأصوات غير المفصلة ، هذه كلّها هى علامات « تقريبا » هذه . تشكّل بالتحامها « مجتمعاً ـ تقريباً » . ويتساءل دريدا : ما يتطابق مع « المجتمع التقريبى » هذا أكثر من حياة الصيادين ، الوحشية ، وحياة الزراع والرعاة ، البربريّة ؟ إنّ مجتمعاً كهذا لم يعد حيوانياً ، لكنّه ليس بعد مرتبطاً بتعاقدات ولا قوانين ، لا إنابة ولا نواب . هو عيد . زمنه دائر فى الحضور . لنقرأ هذه الصفحة التى تتحدّث عن موضوعة الماء و« شفافية البلور » :

« . . . فى الأماكن القاحلة التى لم يكن ممكناً الحصول فيها على الماء إلا بحفر الآبار ، كان ينبغى التجمع لحفرها ، أو على الأقلّ للاتّفاق على استخدامها . لابدّ أن هذا هو ما كان أصل المجتمعات واللغات فى البلدان الحارّة » .

« هناك قامت العُرى الأولى للأُسر ، وهناك قامت أول المواعيد بين الجنسين . كانت الفتيات يأتين للبحث عن الماء للأسرة ، وكان الفتية يأتون لإيراد القطعان (. . .) هناك قامت الأعياد الأولى ؛ فكانت الأقدام تثبُ من فرح ، وما عادت الإيماءة العجلى لتكفى فإذا بالصوت يرافقها بنبرات مشبوبة ؛ كانت الرغبة والمتعة ، اللتان صارتا ممتزجتَين ، تفرضان نفسيهما على الإحساس سويّة : هناك ، أخيراً ، كان مهدُ الشعوب الحقيقى ؛ ومن البلّور الصلب للينابيع انبجست أولى شُعَل الحب » (يذكره دريدا ، ص ٣٧١) .

تفريق أساسى يدعونا دريدا لأن نتمعّن به : إنّ « ما يصفه روسو هنا ليس عشيّة المجتمع (ما قبل ولادته) ، ولا المجتمع

المتشكّل ، بل حركة ولادة ومجيء متواصل للحضور . ينبغي أن نهب هذه المفردة معنى دينامياً وفعّالاً . إنّه الحضور فى عمل ، وبصدد الحضور مو نفسه . هذا الحضور ليس حالة وإنّما هو صيرورة الحضور حضوراً » (ص ٣٧١) . نجد أمامنا ، يضيف دريدا ، فى هذا الطور ، اللغة والزمن والهوى والمجتمع . لكن لم يتحقّق بعد الاستبعاد والتفضيل والقياس والمفصلة . صحيح أنّ الزيادة ممكنة فى هذا الطور ، لكنّ أىّ شىء لم يمارس « لعبه » بعد . والعيد ، فى نظر روسو ، يستبعد اللعب بطبيعته : العيد هو لحظة هذه التواصليّة الصافية ، فما من حركة اخـ «تـ» لاف أو إحالة متبادلة بين زمن الرغبة وزمن المتعة ، فهما كانا يُعاشان فى آن معاً . يتواصلان . قبل العيد لم تكن من تـواصليـة ، وبَعـدَهُ ينـشـأ الانقـطـاع أو زمـن الانقطاعات . هو بداية تأسيس ومفصلة . زمن منع الاقتران بالمَحارم . قبل العيد ، لم يكن من محارم ، لأنّه لم يكن من مجتمع . وبعده ، لا تعود من محارم ، لأنّها صارت ممنوعة . اقتصادٌ حاذقٌ ؛ زياديّة . نوضّح . فقبل العيد :

« كانت كلّ أسرة تكفى نفسها بنفسها ، وتدوم بفضل دمها وحده : يولد الأطفال من الآباء أنفسهم وينمون معاً ، ويعثرون على سبُل للتفاهم رويداً رويداً : يتميّز الجنسان مع العمر ؛ الميل الطبيعى كان يكفى لتوحيدهما ، والغريزة كانت تقوم مقام الهوى ، والعادة مقام التفضيل ، كان شخصان يصبحان زوجاً وزوجة من دون أن يكفّا عن أن يكون شقيقاً وشقيقة » (يذكره دريدا ، ص ٧٢) .

وما إن قام العيد ، أى مع نشأة المجتمع بصريح التعبير ، حتّى نشأ « قانونٌ مقدّسٌ » بين البشر . يصف روسو القانون بالمقدّس ليوحى برهبته أكثر مما ليؤكّد ضرورته . هذا القانون يمنع ، بين أشياء أخرى ، ما يُدعى بالاتّصال المحرّم ، أو الاتّصال بالمَحارم . لا يذكر روسو هنا « الأمّ » ، التى ظلّت خسارتها ورغبة الاتصال غير الواعية بها توجّه تفكيره وكتابته ، بل يذكر (تحويلة ضرورية أملاها منطق التستر الخاص بالحلم) ، نقول يذكر « الأخت » :

« لابد أنّه كان على أوّل الرجال أن يقترنوا بشقيقاتهم فى بساطة الطبائع الأولى ، دامَ هذا العُرف من دون إشكال طالما بقيت الأسر معزولة ، وحتّى بعد اجتماع أولى الشعوب القديمة ؛ لكنّ القانون الذى ألغى [ذلك] ليس بالأقل قدسية لمجرد كونه ثمرةَ تعاقد بين البشر » (يذكره دريدا ، ص ٣٧٣) .

ضمن منطق الرغبة نفسه ، ينبغى ، بالطبع ، أن تُقرأ الجملة الأخيرة قراءة معكوسة . فروسو ، الذى لا يعد صفة القداسة إلا للصوت الطبيعى الذى يخاطب القلب ، وإلا للناموس الطبيعى الذى ينحفر وحده فى غور الجَنان ، يرى أنّ هذا القانون الذى يمنع الاتصال بالمحارم ، حتّى إذا كنّا نعدّه مقدّساً ، إنّما يظلّ ثمرة تعاقد أو وفاق بين البشر . ليس ثمرةً للطبيعة . وفى (العقد الاجتماعى) ، كان روسو قد كتب بالفعل : « إنّ النظام الاجتماعى حقٌّ مقدس يخدم بوصفه قاعدة لـ [الحقوق] الأخرى جميعاً . ومع هذا ، فلا ينبع هذا الحق من الطبيعة ، بل هو قائمٌ على تعاقدات » (يذكره دريدا ، ص ٣٧٤) . قانون يخدم بوصفه قاعدة لجميع القوانين الأخرى ، ومع ذلك فهو ليس طبيعياً ، بل ثمرة تعاقد : فهل ثمة ما يمنع ــ يتساءل دريدا ــ من أن نضع ارتكاب المحارم ـ المقدس أكثر من سواه ـ على قدم المساواة مع هذا التأسيس الاجتماعى ، هذا النظام الاجتماعى الذى يدعم جميع النظم الأخرى ويبررها ، والذى يظل ثمرة تعاقد بين البشر ؟ إن روسو لا يذكر المحارم فى (العقد الاجتماعى) ، لكن مكانها يظل محفوراً فيه ، فى البياض .

وهو طالما عقد توازيات بين النظام الطبيعى أو البيولوجى والنظام الاجتماعى ، فـ القائد أو الرئيس ، كتب روسو ، هو صورة الأب ، والشعب صورة الأبناء » (يذكره دريدا ، ص ٣٧٤) . سوى أن الأب السياسى لم يعد فى نظره ليحب أبناءه . صار يفصله عنهم القانون . حلت محل محبة الأب لأبنائه زيادة متمثلة فى متعة الحكم : هذا يعنى أن التعاقد الأول ، الذى حول العائلة البيولوجية إلى مؤسسة اجتماعية ، قد حول صورة الأب : « إن الفارق كله يكمن فى أنه ، فى العائلة ، يظل حب الأب للأبناء يعوضه عن العناية التى يمحضهم إياها ؛ وفى الدولة إنما تحل متعة الحكم محل هذا الحب الذى لا يتمتع به القائد بإزاء شعبه » (يذكره دريدا ، ص ٣٧٤) .

ما كان روسو ليقدر على التفكير بهذه الكتابة الحادثة قبل الكلام وبعده . إلا إنه استطاع أن يوحى بها عبر الزيادة ، مفهوماً وحركية ، أو بنية متحركة . مثلما فعل مع الكتابة ، التى يدينها باسم الكلام الملىء ، ثم يرتد إليها عندما يتحقق من غياب مثل هذا الكلام ، فإن روسو ، بنفيه الزيادة ، وبتأشيره فى الأوان ذاته على خطورتها ، وخصوصاً برجوعه المستمر إليها وإلى مفهومها ، وبقلبه المستمر للموازين بين ماينزاد وماينزاد عليه ، الذى لا يكتسب قيمته إلا بما عليه ينزاد ، نقول فإن روسو ، إذ يقوم بهذا كله ، فإنما يقر ، من دون إقرار ، بأن كل شىء . . . زياده . إنه ، فى حدود تبعيته لميتافيزيقا الحضور ، كان يحلم بالبرانية البسيطة أو التغاير المحض « للموت قياساً للحياة ، الشر قياساً للخير ، التمثل قياساً للحضور ، الدال قياساً للمدلول ، القناع قياساً للوجه ، والكتابة قياساً للكلام » (دريدا ، ص ٤٤٤) . لكن جميع هذه المقابلات ، كما يذكرنا به دريدا ، مجذرة فى هذه الميتافيزيقا بما ليس يقبل التذويب . وإذ نستخدمها ، فإننا لا نقدر أن نتجاوزها ببساطة « إننا لا نقدر أن نقوم إلا بقلبها ، وهذا يعنى أيضاً توكيدها » وليست الزيادة أياً من هذه المفردات ، فلاهى بالدال ولاهى بالمدلول ، لاهى كلام ولا هى كتابة ، لاهى حضور ولاهى نائب عن الحضور . بمجاوزتها منطق الثنائيات ، ترفض « الزيادة » (وهذه حركية دريدية أساسية) أن تختزل نفسها إلى طرف منها دون الآخر ، بل هى دائماً فى حالة « دفاع » ، إن جاز القول ، عن طرف أمام الآخر . وإن أياً من هذه المفردات السابق تعدادها لاتقدر أن تسيطر على عمل الاختلاف أو الزيادة ، لأنها نفسها متضمنة فيه . ولقد تمثل حلم روسو فى إدخال الزيادة إلى الميتافيزيقا بالقوة . لكن ما معنى هذا ؟ ، يتسائل دريدا . « أفلا يشكل وضع الحلم مقابل اليقظة تمثلاً ميتافيزيقياً هو الآخر ؟ وما يكون حلم ، وما تكون كتابة ، إذ كنا نعلم اليوم [بفضل مثال روسو وبإقراره به هو نفسه] أن فى مقدورنا أن نمارس الحلم فيما نكتب ؟ وإذا كان مشهد الحلم هو نفسه ، ودائماً ، مشهد كتابة ؟ » يذكرنا دريدا بصفحة ، بل بأسفل صفحة من (إميل أو التربية) ، نرى فيه إلى روسو ، وبعدما حذر مرة أخرى من الكتاب ومن الكتابة ومن العلامات ، وبعدما قابل مرة أخرى بين نقش هذه العلامات المصطنعة و « الحروف التى لا تمحى » لكتاب الطبيعة ، نرى إليه وهو يضيف فى حاشية : « . . يقدمون لنا ، بخطورة ، أحلام بعض الليالى المكدرة كما لو كانت فلسفة . سيقول لى قائل إننى أنا أيضاً أحلم . وإننى لموافق . لكن مالا يفعله الآخرون هو أننى أقدم أحلامى بوصفها أحلاماً ، تاركاً [للآخرين] البحث عما إذا كان فيها شىء ما نافع للناس الصاحين » (يذكره دريدا ، ص ٤٤٥)

لكن علينا أن نعود ثانية إلى هذا الحلم الروسوى بهذا الحد القلق ، الذى يكون الإنسان جاوز فيه الحيوانية لكنه لم يدرك المجتمعية الإنسانية بعد ، وتكون اللغة تجاوزت الهمهمات البدائية الأولى لكن لم تصبح ، بعد ، تمفصلاً . الالتحاق بتلك اللحظة التى لم تكن الثقافة قد انفصلت فيها بعد عن الطبيعة ، ولا اللغة قد تمفصلت بحيث تبتعد عن الإيماءة والنفحة والصرخة ، ولا القانون قد انبثق ليحرم اتصالا دون سواه ، هذه هى ، إذن ، وكما تتجلى فى ختام شوط القراءة الذى اتبعناه هنا بتلخيص بالغ ، نقول هذه هى الرغبة غير الواعية التى حركت ، كأنما من الوراء ، عمل روسو كله . رغبة دفينة ، ومع ذلك ناطقة ، بالاتصال بالأم المضيعة ، والممنوعة . هذه الرغبة ، لجان - جاك الفرد ، التى تراكبت معها رغبة روسو الكاتب والفيلسوف فى اختراق الميتافيزيقا بحركة الزيادة التى ليست مفهوماً ولادلالة ، بل انقلاب بين أحد طرفى مفهوم ودلالة والطرف الآخر ، نقول إن هذه الرغبة قد نسجت لنا قماشة باذخة لأسلوب فرقت خيوطه وجمعتها على أنحاء مختلفة لتتستر بأفضل نحو ممكن على حلم ما كانت لتسمح بتسميته إلا لقراءة مفككة ما كان لها أن تولد فى عهد روسو نفسه . أن « يضع النسيج عهوداً [أو عصوراً كما يكتب دريدا فى مفتتح « صيدلية أفلاطون »] حتى يحل نسيجه » ، أى يكشف لنا عن نظام نسجه ، وألا يتفكك إلا بعد لأى ، فهذا أيضاً مخطوط فى تاريخه بوصفه نصاً ؛ إنه مخطوط فى التاريخ . حلم وقفنا فيه على أنموذج غاية فى البراعة والإلهام لما يمكن أن تكون عليه قراءة تفكيكية .

البنية ، اللعب ، العلامة
فى خطاب العلوم الإنسانية

جاك ديريدا

مقدمة الترجمة

هناك بحثان ، ألقى كل منهما فى مؤتمر ، كان لهما أثر حاسم فى مجرى الدراسة البنيوية فى العلوم الإنسانية والاجتماعية بوجه عام ، وفى مجال الدرس الأدبى بوجه خاص .

البحث الأول بعنوان « علم اللغة والشعرية » Linguistics and Poetics ألقاه رومان ياكوبسون Roman Jakobson عام ١٩٥٨ فى مؤتمر عن « الأسلوب فى اللغة » حضره باحثون فى علوم النفس واللغة والنقد الأدبى . وقد ألقى ياكوبسون البيان الختامى للغويين ، فى مقابل البيان الختامى الذى ألقاه رينيه ويليك Rene Wellek عن نقاد الأدب . وكان البيانان بمثابة صدام لافت بين المناهج التى كان عليها الدفاع عن وجودها ، وصياغة مرافعتها الأخيرة ، على لسان رينيه ويليك ، والمنهج البنيوى الصاعد الذى بدأ يكتسح المؤسسات التعليمية فى الولايات المتحدة مبشرا بوعد جديد ، والذى تبلور فى شخص ياكوبسون الذى كان يدعو إلى هذا المنهج منذ سنوات طويلة إلى أن واتته اللحظة التاريخية الحاسمة التى جعلته قطبا (نجما) عالميا من أقطاب هذا المنهج ورائدا له ، ومبشرا بشعرية لغوية جديدة ، تجعل من عالم اللغة البنيوى ناقدا بالضرورة ، وتجعل من الناقد لغويا بنيويا لا محالة . وكان البيان الختامى لياكوبسون بحثه الشهير عن « علم اللغة والشعرية » الذى يمكن أن نصفه بأنه إحدى نقاط التحول الحاسمة صوب البنيوية ولقد تردد صدى بحث ياكوبسون فى كل مجال ، وأصبح هذا البحث ـ البيان الختامى – فى هذا المؤتمر ، بيانا افتتاحيا ، فى حين تحول البيان الختامى لرينيه ويليك إلى بيان ختامى بالفعل .

---

* ترجمة وتقديم جابر عصفور وتولى مراجعة ترجمة البحث على النص الفرنسى هدى وصفى .

وكان ذلك فى سياق السنوات المتدافعة التى بدأها ليفى شتراوس الذى تأثر بياكوبسون (١٨٩٦ - ١٩٨٢) وحضر دروسه فى نيويورك ، وتعلم على يديه البنيوية ، بوصفها منهجا ينطوى على النموذج اللغوى (الفونيمى - الصوتى بوجه خاص) فى تحليل الظواهر ؛ وذلك ، حين كان ليفى شتراوس يعمل فى المدرسة الجديدة للبحث الاجتماعى فى نيويورك ، مع نهاية الحرب العالمية الثانية . وهو التأثر الذى كان وراء مقاله الرائد عن « التحليل البنيوى فى علم اللغة والأنثروبولوجيا » المنشور فى مجلة الدائرة اللغوية لنيويورك ، Journal of the Linguistic circle of New York فى العدد الثانى من السنة الأولى عام ١٩٤٥ ، وهو المقال نفسه الذى أصبح الفصل الثانى من كتاب (الأنثروبولوجيا البنيوية) الذى صدر بالفرنسية عام ١٩٥٨ ، أى فى السنة نفسها التى ألقى فيها رومان ياكوبسون بحثه الذى أشير إليه . وكان ذلك ، بالمثل ، فى سياق السنوات التى شهدت رولان بارت حين أصدر كتابه (درجة صفر الكتابة - ١٩٥٣) ولاكان الذى نشر (وظيفة ومجال الكلام فى التحليل النفسى) فى العام نفسه ، والتى شهدت بعد ذلك انطلاقة ليفى شتراوس واتساع تأثيره ، حين نشر (المدارات الحزينة - ١٩٥٥) و (أسطوريات - ١٩٥٧) . وفى العام اللاحق على صدور (أسطوريات) ، ينعقد المؤتمر الذى ألقى فيه ياكوبسون بحثه الحاسم أو بيانه الختامى عن « علم اللغة والشعرية » (١٩٥٨) . وقد أكمل هذا البيان القطيعة المعرفية مع المناهج السابقة ، وتحول إلى إطار مرجعى وقوة دافعة للعديد من الكتابات البنيوية التى أخذت تتلاحق فى الدراسات الأدبية واللغوية وغير الأدبية واللغوية على السواء .

وبقدر ما كان بحث ياكوبسون إيذانا بالانتشار الكاسح للبنيوية فى الولايات المتحدة الأمريكية ، والقارة الأوربية على السواء ، كان بحث ديريدا عن « البنية والعلامة واللعب فى خطاب العلوم الإنسانية » علامة مناقضة على ظهور بداية الشك فى البنيوية من داخلها ، وبزوغ فلسفة مناقضة لتفكيك المقولات ، ونقض ما ينطوى عليه التسليم بأقانيم البنية وحيدة المركز ، وأقانيم المنشأ والأصل والعلة والغاية . وقد ألقى ديريدا بحثه فى أكتوبر من عام ١٩٦٦ فى مؤتمر آخر فى الولايات المتحدة ، أقامه مركز الدراسات الإنسانية فى جامعة جونز هوبكنز Johns Hopkins بعنوان « لغات النقد وعلوم الإنسان » ، أى بعد ثمانى سنوات تقريبا من المؤتمر الذى ألقى فيه ياكوبسون بحثه .

ومن اللافت أن المؤتمرين اللذين ألقى فيهما كلٌ من ياكوبسون وديريدا بحثه كانا يؤكدان علاقة تمازج بين النقد الأدبى وغيره من علوم الإنسان . ولذلك . كان الحاضرون فى كل منهما مجموعة من علماء اللغة والنفس والفلسفة والنقد الأدبى ... إلخ . وكان الحوار يدور بين تخصصات متعددة ، من منظور بينىّ ، يجاوز المجال المعرفى المحدود إلى غيره من المجالات ، فيصل كل مجال بغيره ، فى علاقة تفاعل أصبحت سمة أساسية لمنهجية البحث فى علوم الإنسان .

وقد حضر إلى جانب جاك ديريدا Jacques Derrida فى مؤتمر جامعة جونز هوبكنز كل من تودوروف Tzvetan Todorov ورولان بارت Roland Barthes ولوسيان جولدمان Lucien Goldman وأضرابهم . ولكن كان هؤلاء جميعا من أصحاب الأصوات التى غدت مألوفة فى المشهد النقدى الجديد الذى صاغته البنيوية وتولد عن الجدال حولها . أما ديريدا ، فكان « حدث » المؤتمر الذى خلف تأثيرا حاسماً بواسطة بحثه الإشكالى ، الذى يستهل تحولاً حاسماً عن البنيوية التقليدية ، ويؤسس لتوجه جذرى صوب ما سمى « التفكيكية » . وكان ذلك فى زمن مغاير ، فقد ألقى ديريدا بحثه قبل عامين فحسب من ثورة الطلاب فى فرنسا ، تلك الثورة التى كانت دافعاً من الدوافع التى آذنت بمغيب شمس البنيوية فى موطنها الفرنسى ، وبعد أن أخذت

تتكشف بعض أوهام البنيوية عن « الشعرية » و « الأدبية » والأنساق الكلية الثابتة . واتسعت الدوائر التى خلفها بحث ديريدا مع الأثر الموازى الذى خلفه نشر ثلاثة من كتبه الأساسية بعد أشهر معدودة من انعقاد المؤتمر ، تحديداً عام ١٩٦٧ الذى صدر فيه كتاب (الصوت والظاهرة – Voix et le Phénomène) عن فلسفة هوسرل الظاهراتية ، و (عن دراسة الكتابة De la Grammatology) الذى يتولى تدمير « نزعة مركزية الصوت » ويؤكد معنى الكتابة من حيث هى « نقش » مكتوب ، تنطوى سياقاته على اختلافات مرجأة . فالجراماطولوجيا هى دراسة العلامات المكتوبة (من الجراما Gramma اليونانية التى تعنى المكتوب أو المنقوش أو المسجل) وليست دراسة القواعد النحوية (أو الأجرومية) كما توهم بعض الدارسين العرب . وهناك أخيراً كتابه عن (الكتابة والاختلاف L' Ecriture et la difference) الذى تضمن البحث الذى ألقى منذ أشهر معدودة فى جامعة جونز هوبكنز عن « البنية والعلامة فى خطاب العلوم الإنسانية » بعد تنقيحات أفترض أنها وقعت نتيجة النقاش حول هذا البحث فى المؤتمر . ولم ينشر ديريدا المناقشات التى دارت حول بحثه ، واكتفى ـ فيما يبدو ـ بأن البحث فى سبيله إلى النشر باللغة الإنجليزية مع مناقشاته ضمن أعمال المؤتمر التى صدرت فعلا عام ١٩٧٠ بعنوان « المناظرة البنيوية ، لغات النقد وعلوم الإنسان » (the Struc-turalist Controversy, The Language of Criticism and The Sciences of Man) عن جامعة جونز هوبكنز .

وكما كان بحث ياكوبسون علامة على المد البنيوى كان بحث ديريدا علامة على بداية الانحسار البنيوى ، ومن ثم بداية التحول عن أحلام « البنيوية » التى تنطوى على « مركزية اللوجوس » والدخول فى عالم العلامة الحائمة التى لا مركز لبنيتها ، وعالم « التفكيك » الذى يضع كل شيء موضع المساءلة التى لا تؤمن بغائية المركز الأحادية البعد أو العلة الأولى النهائية للظواهر . وإذا كان بحث ياكوبسون يضع علم اللغة فى أعلى علاقات التراتب ، بين علوم الإنسان ، فإن بحث ديريدا يستبدل بعلم اللغة الفلسفة ، وينقلنا إلى علاقات أخرى تتجاوب فيها أصداء شوبنهور وهوسرل وهيدجر وغيرهم . وإذا كانت « الشعرية » هى حلم ياكوبسون الذى يبشر به بحثه ، بوصفها علم المستقبل ، فإن النموذج الجديد للفلسفة التى تتضافر ودراسة الأدب وتحليل الخطاب بوجه عام ، فى عالم الاختلاف المرجأ ، هى حلم ديريدا الذى أخذ يسقط أوهام مركزية اللوجوس .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يتخذ ديريدا من كتابات ليفى شتراوس مادة يستدلّ بها على أفكاره الجديدة عن « التفكيك » Deconstruction ، وأن يتولى تفكيك أفكار ليفى شتراوس ونقض الأصول المحركة لها . فالصلة بين ياكوبسون وليفى شتراوس وثيقة ، فى دائرة الإيمان بأقانيم الأنساق المغلقة للبنيوية . وقد درس ليفى شتراوس على ياكوبسون فى الولايات المتحدة التى هرب إليها بعد أن احتل الألمان فرنسا ، وأفاد من محاضرات ياكوبسون فى « علم الأصوات » ، وكتب بعد ذلك مقدمة لهذه المحاضرات يشيد فيها بفضل أستاذه الذى نقل عنه « النموذج الصوتى » الذى تحول إلى أداة إجرائية فى منهج تحليل الأساطير ، منذ منتصف الأربعينيات ، ومنذ أن بدأ ليفى شتراوس فى الإعلان عن تأثره بالنموذج اللغوى الذى استهله دى سوسير ، ووصل إلى أقصى انضباطه فى الدراسات الصوتية عند تروبتسكوى صديق ياكوبسون القديم . وأكاد أقول إن هذا الاختيار لتلميذ ياكوبسون اختيار متعمد ، أراد به ديريدا أن « يفكّك » عمد ، وينقض ، النظام البنيوى عند واحد من أبرز أعلامه الذين تربطهم بياكوبسون (القطب الأكبر للبنيوية فى الولايات المتحدة) علاقة وثيقة ، هى علاقة التلميذ البكر بالأستاذ الرمز .

ولم يكن من الغريب ـ والأمر كذلك ـ أن يتعدل اتجاه مجموعة من نقاد أمريكا ، بعد أن اتسعت دوائر تأثير كتابات ديريدا المتلاحقة ، فى أعقاب هذا المؤتمر ، فتتخذ هذه الكتابات سمت القوة المحررة ، وتقدم مجموعة جديدة من الاستراتيجيات الجديدة التى لا تضع الناقد عند موطىء قدم الفيلسوف ، بل تضعه موضع الند (بل موضع المنافس ، كما يقول كريستوفر نوريس) فى علاقة معقدة ، علاقة تنفتح فيها الفلسفة على المساءلة البلاغية ، أو التفكيك ، وتنفتح المساءلة البلاغية على اطراح المركز الذى أصبح شعار تيار جديد . هكذا ، برزت أسماء بول دى مان ، وجيفرى هارتمان ، وج . هيلز ميللر ، وكريستوفر نوريس ، وبربارا جونسون ؛ وأخذنا نسمع عن كتب من مثل (العمى والبصيرة) و (مقاومة النظرية) و (الاختلاف النقدى) . وكما نظر دريدا إلى الفلسفة بوصفها فعلا نقديا ابتداء ، موضوعه مساءلة نزعة البحث عن مركز واحد للأشياء ، وهدفه التخلى عن أى إشارة إلى هذا المركز بوصفه الإطار المرجعى بألف لام العهد ، نظر هؤلاء النقاد إلى الخطاب النقدى بوصفه مساءلة لا تكفّ عن الفاعلية ، واطراحا مستمراً لمقولة المركز الثابت أو عبادته ، وكشفاً متصلاً عن الاختلاف النقدى الذى يتضافر فيه العمى والبصيرة .

وكما تحولت بنيوية ليفى شتراوس إلى نظام مغلق ، لا يفلح فى التحرر من عقدة المركز ، منذ أن اتسعت الدوائر التى ترتبت على إلقاء بحث ديريدا ، وكتاباته اللاحقة ، اتخذت بنيوية ياكوبسون الصفة نفسها ، وانداحت فى التيارات المتدافعة للاختلاف النقدى .

وليس من الضرورى تلْخيص ما جاء فى بحث ديريدا الذى نقدم ترجمته ، بعد هذه المقدمة ، ولكن من المهم الإشارة إلى من تصدّوا لهذا البحث وناقشوه . بينهم من آزر ديريدا وتلقى بحثه على نحو ما تُتلقّى البشارة . وبينهم من هاجمه ساخراً ومتهماً إياه بالرجعية ؟! . وكان أول المناقشين جان إيبوليت Jean Hyppolite ، أحد شراح هيجل الكبار وصاحب (المنطق والوجود) و (هيجل والفكرة الحديثة) ، وأستاذ ديريدا فى مطلع الخمسينيات ، وكان نقاشه راقيا رقيّ الأستاذ الفرح بإنجاز تلميذ عمل تحت إشرافه . أما ثانى المناقشين ، فكان ريتشارد ماكسى Richard Macksey ، مدير مركز الدراسات الإنسانية فى جامعة جونز هوبكنز وقت انعقاد المؤتمر . وجاء بعده شارل موارزى Charles Moraze المؤرخ الفرنسى ، صاحب كتب (مقدمة إلى التاريخ الاقتصادى) ، و (انتصار الطبقات الوسطى فى القرن التاسع عشر) ، و (منطق التاريخ) . وبعده جاء لوسيان جولدمان Lucien Goldman النقيض الفكرى لديريدا ، وهو الذى تنتسب إليه البنيوية التوليدية او ينتسب إليها ، صاحب كتب (العلوم الإنسانية والفلسفة) و (الإله الخفى) و (من أجل نظرية لسوسيولوجية الرواية) و (الأدب والمجتمع) و (علم اجتماع الأدب) و (الماركسية والعلوم الإنسانية) . ويتدخل يان كوت Jan Kott من جامعة وارسو بالتعقيب ، ليخفف الأثر السلبى الذى تركه تعقيب جولدمان ، ويأتى التعقيب الأخير من سيرجى دوبروفسكى Serge Doubrovskey مؤلف الكتاب الشهير (لماذا النقد الجديد) الذى صدر فى العام نفسه الذى انعقد فيه المؤتمر .

والواقع أن النقاش الذى دار حول البحث لا يقل أهمية عن البحث نفسه ، فكلاهما يكمل الآخر ، ويفتح أفقا جديداً ، لا يمكن أن ندخله إلا بعد أن نضع البحث والنقاش معاً موضع المساءلة التى لابد أن تتولد فينا أثناء القراءة ؛ ليس من مركز واحد ، بل من مراكز متصارعة تحررنا من نزعة أحادية المركز .

البنية والعلامة واللعب
فى خطاب العلوم الإنسانية

ربما وقع شىء فى تاريخ مفهوم البنية يمكن أن نسميه « حدثا » ، إذا لم تكن هذه الكلمة تستدعى العديد من المعانى ، وظيفة الفكر البنيوى ، أو البنائى ، تحديداً ، اختزالها أو التشكيك فيها . ولكن دعونى ، مع ذلك ، استخدم مصطلح « حدث » استخداما حذرا ، كما لو كان موضوعاً بين علامتى تنصيص . ما هذا الحدث إذن ؟ إنه الشىء الذى يتخذ الشكل الخارجى لانقطاع أو تضعيف .

قد يكون من السهل إثبات أن مفهوم البنية بل حتى كلمة « بنية » نفسها قديمان قدم النظام المعرفى épistéme ، أى قدم العلم الغربى والفلسفة الغربية ، وأن جذورها تضرب فى أعماق تربة اللغة العادية ، حيث يندفع النظام المعرفى (الابستيما) فى أعمق أعماق هذه اللغة ليجمعهما معا ، جاعلا منهما جزءا منه فى إحلال استعارى . ومع ذلك ، فإلى وقت هذا الحدث الذى أرغب فى رصده وتحديده ، فإن البنية ، أو ـ بالأحرى ـ بنائية البنية ظلت تختزل وتُحيَّد دائما ، مع أنها كانت فعالة دوما ، وذلك بواسطة عملية أعطتها مركزا ونسبتها دائما إلى نقطة حضور ، إلى أصل ثابت . ولم تكن وظيفة هذا المركز هى مجرد توجيه البنية وموازنتها وتنظيمها ـ فالمرء لا يستطيع فى الحقيقة أن يتصور بنية غير منظمة ـ ولكن كان من شأنها ، أساساً ، العمل على أن يكون المبدأ المنظم للبنية هو الذى يَحُدُّ ما يمكن أن نسميه اللعب . ومما لاشك فيه أن مركز البنية من خلال توجيه وتنظيم تلاحم النسق يسمح بلعب العناصر داخل الشكل الكلى . وإلى يومنا هذا ، فإن بنية بلا أى مركز تمثل اللامتصور ذاته .

ورغم ذلك ، فإن المركز يغلق ، بالمثل ، اللعب الذى يفتتحه وييسّره . إن المركز ، من حيث هو مركز ، هو النقطة التى لا يغدو فيها استبدال المضامين أو العناصر أو المصطلحات ممكنا ، فمن غير المسموح به فى المركز تبديل أو تحويل العناصر (التى يمكن بالطبع أن تكون أبنية مغلقة داخل بنية) . على الأقل ظل هذا التبديل ممنوعاً دائما (وأنا استخدم هذه الكلمة متعمدا) . هكذا ، تواصل التفكير فى أن المركز ، الذى هو متفرد بحكم تعريفه ، يؤسس فى بنية نفس ما يحكمها بينما يفلت من البنائية . هذا هو السبب فى أن الفكر التقليدى المرتبط بالبنية كان يمكن له أن يقول إن المركز ، على نحو يتضمن مفارقة ، هو داخل البنية وخارجها . إن المركز فى وسط الوحدة الشاملة Totality . ومع ذلك ، وحيث إنه لا ينتمى إلى الوحدة الشاملة (فهو ليس جزءاً منها) ، فإن مركز الوحدة الشاملة خارجها ، فالمركز ليس هو المركز . إن مفهوم البنية ذات المركز مفهوم متلاحم على نحو متناقض بالرغم من أنه يمثل التلاحم ذاته أو شرط النظام المعرفى epistéme من حيث هو فلسفة أو علم . وكالعادة ، فإن التلاحم من خلال التناقض يعبر عن قوة الرغبة ، فمفهوم البنية ذات المركز هو ، فى الحقيقة ، مفهوم لعب يقوم على أرضية أساسية ، ويتأسس على ثبات أساسى ويقين يعاد تأكيده ، يقين هو ذاته أبعد من منال اللعب . ويمكن السيطرة على القلق مع هذا اليقين ، فالقلق دائما نتيجة طراز بعينه من التورط فى اللعبة ، الوقوع فى شراك اللعبة ، كما لو كنا منذ البداية هدفا فى اللعبة ، من منطلق ما سمى بالمركز لهذا السبب (والذى بسبب أنه يمكن أن يكون فى الداخل أو الخارج يمكن أن يطلق عليه المنشأ والسبب ، باليسر نفسه الذى أطلق عليه الأصل arché والغاية telos) فإن التكرارات والاستبدالات والتحولات والتبدلات تُؤخذ دائما فى سياق تاريخ معنى Sense ـ أى فى سياق تاريخى محض ـ يمكن لأصله أن يتكشف دائما أو يمكن لغايته أن تستبق فى شكل حضور . وهذا هو السبب فى أن المرء يمكنه القول إن حركة أى حفريات (أركيولوجيا) ، أو أى أخرويات (إسكاتولوجيا) هى حركة مشاركة فى هذا الاختزال لبنائية البنية ، وأنها حركة

تحاول أن تفكر فى البنية دائما على أساس من حضور كامل وخارج اللعب . وإذا كان الأمر كذلك ، فإن كل تاريخ مفهوم البنية ، قبل هذا الانقطاع الذى تحدثت عنه ، يجب أن نفكر فيه بوصفه حلقات من استبدالات مركز بمركز ، وسلسلة متصلة من حتميات المركز ، إذ يتلقى المركز ، على نحو متعاقب وبأسلوب منتظم ، أشكالا مختلفة أو أسماء . وتاريخ الميتافيزيقا مثل تاريخ الغرب ، هو تاريخ هذه الاستعارات والكنايات المختلفة . إن منشأه ـ لو غفرتم لى قلة توضيحى وإيجازى المسرف كى أصل بسرعة إلى موضوعى الأساسى ـ هو حتمية الوجود بوصفه حضورا بكل معانى هذه الكلمة . ومن الممكن الكشف عن أن كل الأسماء التى ترتبط بالأسس ، المبادىء ، أو المركز ، تظل دائما تشير إلى حضور ثابت ـ المثال eidos ، والأصل arché ، والغاية telos ، والطاقة energeia ، والمقوّم ousia (الماهية essence ، الوجود existence ، الجوهر substance ، الموضوع الذى يحمل عليه subject) التجلى aletheia ، العلو ، الوعى ، أو الضمير ، الإله ، الإنسان . . إلخ . إن الحدث الذى أسميه انقطاعا ، التمزق الذى ألمحت إليه فى بداية هذا البحث ، ربما يكون قد حدث عندما بدأ التفكير فى بنائية البنية ، أى عندما بدأ التفكير يتكرر ، وهذا هو السبب الذى جعلنى أقول إن هذا التمزق تكرار بكل معانى الكلمة . ومنذ ذلك الحين ، أصبح من الضرورى التفكير فى القانون الذى تحكم فى رغبة المركز فى تأسيس البنية ، وفى عملية الدلالة التى فرضت استبدالاتها وبدائلها على هذا القانون الخاص بالحضور المركزى ، لكن الحضور المركزى الذى لم يكن نفسه قط ، الذى كان يُنقل دائما خارج نفسه فى بديل له . والبديل لا يحل محل أى شىء يسبقه فى الحضور . منذ ذلك الحين ربما كان من الضرورى البدء فى التفكير فى أنه لم يكن هناك مركز ، أن المركز لا يمكن تصوره فى شكل كائن موجود ، وأن المركز لم يكن له محل طبيعى ، لم يكن له محل ثابت بل وظيفة ، نوع من اللامحلّ الذى يلعب فيه عدد لا محدود من استبدالات العلامة . هذه اللحظة كانت هى اللحظة التى اجتاحت فيها اللغة مجال الإشكالية العامة ، اللحظة التى غدا فيها كل شىء ، فى غيبة المركز أو الأصل ، خطابا ـ شريطة أن نوافق على هذه الكلمة – أعنى عندما أصبح كل شىء نسقاً ، لا يحضر فيه المدلول المركزى الأصلى أو المتعالى خارج نسق الاختلافات ، ويجاوز غياب المدلول المتعالى المدى وتفاعل الدلالة إلى ما لانهاية .

متى وكيف وقع هذا التخلى عن المركز decentring ، هذه الفكرة عن بنائية البنية ؟ قد يكون من السذاجة الإشارة إلى حدث أو مذهب أو مؤلف لتحديد ذلك ، فمما لاشك فيه أن ما وقع من تخل عن المركز جزء من الوحدة الشاملة للمرحلة التى نحياها ، لكن يبقى أنه قد بدأ يعلن عن نفسه وأخذ يمارس فعله . ومع ذلك ، إذا رغبتم أن أقدم نوعاً من الإشارة باختيار اسم أو اسمين ، وتذكر المؤلفين الذين وصل التخلى عن المركز فى خطابهم إلى أعلى درجة من الجذرية فى تشكله ، فمن المحتمل أن أستشهد بنقد نيتشه للميتافيزيقا ، نقد مفاهيم الوجود الحقيقية ، تلك التى استبدلت بها مفاهيم اللعب والتفسير والعلامة (علامة بدون حقيقة حاضرة) ؛ وكذلك نقد فرويد أو حضور الذات ، أى نقد الوعى أو الذات أو الهوية الذاتية أو المقاربة الذاتية أو التملك الذاتى ؛ وأكثر من ذلك جذرية تدمير هيدجر للميتافيزيقا واللاهوت الفوقى onto theology لحتمية الوجود من حيث هو حضور . ولكن كل هذه الخطابات التدميرية ومثيلاتها واقعة فى شراك نوع من الدائرة . هذه الدائرة فريدة وتصف شكل العلاقة بين تاريخ الميتافيزيقا وتدمير تاريخ الميتافيزيقا : حيث لامعنى للهجوم على الميتافيزيقا مع إغفال مفاهيم الميتافيزيقا . فليس لدينا لغة ـ ولا نحو ولا مفردات ـ بمنأى عن هذا التاريخ ، لا نستطيع أن نتلفظ بقضية تدميرية واحدة ولا نتزلق فعليا إلى الشكل والمنطق والفرضيات المضمنة الخاصة بما نسعى إلى أن نتحداه تحديدا . وإذا التقطنا مثالا واحدا من بين العديد من الأمثلة ، فإن ميتافيزيقا الحضور قد تم الهجوم عليها بواسطة مفهوم العلامة . ولكن منذ اللحظة التى يرغب المرء فيها أن يظهر ، على نحو ما ذهبت منذ لحظة خلت ، أنه ما من مدلول متعال أو متميز ، وأن مجال الدلالة أو تفاعلها لا حدود لها ، فإن عليه أن يمتد برفضه إلى مفهوم وكلمة العلامة نفسها ـ وهو مالا يمكن القيام به تحديدا . ذلك لأن دلالة « علامة » تفهم ، دائما ، وتتحدد فى معنى ما بوصفها علامة لدال يشير إلى مدلول ، دال يختلف عن مدلوله . وإذا محا أحد الاختلاف الجذرى بين الدال والمدلول ، فإن كلمة الدال نفسها هى التى يتحتم التخلى عنها بوصفها مفهوما ميتافيزيقياً . وعندما يقول ليفى شتراوس فى

تقديمه لكتاب (المطهو والنيء) : « إنه سعى لمجاوزة التعارض بين المحسوس والمعقول بواسطة وضع(نفسه)، منذ البداية ، على مستوى العلامات » ، فإن ضرورة فعله ، وقوته وصحته لا يمكن أن تنسينا أن مفهوم العلامة لا يمكن أن يجاوز بنفسه أو يتجنب التعارض بين المحسوس والمعقول . إن مفهوم العلامة يحتمه هذا التعارض : من خلال الوحدة الشاملة لتاريخه وبواسطة نسقه . ولكننا لا نستطيع التخلص من مفهوم العلامة ، ولا يمكن أن نتخلى عن هذا التورط فى الميتافيزيقى دون التخلى ، بالمثل ، عن النقد الذى نوجهه إلى هذا التورط ، دون مخاطرة محو الاختلاف(بالكلية)فى الهوية الذاتية لمدلول يختزل داله إلى ما هو عليه ، أو يقذفه خارج نفسه ببساطة ؛ ذلك أن هناك سبيلين متغايرى الخواص لمحو الاختلاف بين الدال والمدلول ، الأول هو السبيل القديم(الكلاسى)الذى يقوم على اختزال الدال أو رده إلى أصله ، مما يعنى القول ، جوهرياً ، إخضاع العلامة إلى الفكر ،والثانى هو السبيل الذى نستخدمه هنا فى مواجهة الأول ، ويقوم على أن نضع موضع المساءلة النسق الذى يؤدى فيه الاختزال السابق وظيفته : حيث المقام الأول للتعارض بين المحسوس والمعقول . وتتمثل المفارقة فى أن الاختزال الميتافيزيقى للعلامة احتاج إلى التعارض الذى كان يختزله ؛ فالتعارض جزء من نسق ، جنبا إلى جنب الاختزال . وما نقوله ، هنا ، عن العلامة يمكن الامتداد به إلى كل مفاهيم الميتافيزيقا وجملها ، خصوصا الخطاب عن « البنية » . ولكن ثمة سبلا عدة للوقوع فى شراك هذه الدائرة ، وكلها ساذجة تقريبا ، وتجريبية إلى حد ما ، ومنظمة نوعاً ، وقريبة الصلة إلى حد ما ، بصوغ أو حتى صياغة هذه الدائرة . هذه الاختلافات هى التى تفسر تعدد الخطابات التدميرية والخلاف بين من صنعوها ؛ ففى داخل هذه المفاهيم الموروثة عن الميتافيزيقا تحرك نيتشه وفرويد وهيدجر على سبيل المثال . وما دامت هذه المفاهيم ليست عناصر أو ذرات ، ولأنها مأخوذة فى تركيب Syntax وفى نسق System ، فإن كل استعارة لأحدها تجر معها كل الميتافيزيقا . هذا هو ما أعان هؤلاء المدمرين على تدمير بعضهم البعض ، فنظر هيدجر إلى نيتشه ، على سبيل المثال ، بأكثر درجة من وضوح الفكر وصرامته ، على أنه أنموذج لسوء طوية وبناء خاطىء ، بوصفه آخر الميتافيزيقيين وآخر الأفلاطونيين . ويمكن للمرء أن يفعل الأمر نفسه مع هيدجر ذاته ، أو فرويد ، أو غيرهما ، فليس هناك ممارسة أكثر من تلك انتشارا اليوم .

ما مدى مواءمة هذا المخطط الشكلى عندما نعود إلى ما يسمى « العلوم الإنسانية » ؟ ولعل أحدها ، وهو علم السلالات (الإثنولوجيا) ، يحتل مكانا متميزاً . وفى الحقيقة ، للمرء أن يفترض أن هذا العلم لم يولد بوصفه علما إلا فى اللحظة التى ظن فيها التخلى عن المركز : اللحظة التى كانت الثقافة الأوروبية ـ ومن ثم تاريخ الميتافيزيقا ومفاهيمها ـ قد انتزعت من موضعها ، أبعدت عن محلها ، وأجبرت على أن تكف عن النظر إلى نفسها بوصفها ثقافة المرجع . هذه اللحظة ، فى المقام الأول ، ليست لحظة خطاب فلسفى أو علمى ، إنها لحظة سياسية اقتصادية تقنية وما إلى ذلك . ويمكن للمرء أن يقول بثقة كاملة إنه لم يكن من قبيل المصادفة أن نقد مركزية السلالة (ethnocentrism) ـ شرط علم السلالات نفسه ـ كان معاصرا تاريخياً ونظاما لتدمير تاريخ الميتافيزيقا ، فكلاهما ينتمى إلى العصر نفسه .

وتظهر الإثنولوجيا فى عنصر الخطاب ، شأنها فى ذلك شأن أى علم ، وهى ، ابتداء ، علم أوروبى يستخدم مفاهيم تقليدية ، مهما كان مدى مناهضتها لهذه التقليدية . ومن ثم ، فإن عالم الإثنولوجيا ، سواء كان يريد ذلك أو لا يريد ـ فالأمر لا يعتمد على قرار من جانبه ـ يتقبل فى خطابه المقدمات المنطقية لنزعة مركزية السلالة ؛ فى اللحظة نفسها التى يشتغل فيها بشجبها . هذه الضرورة غير قابلة للاختزال ، فهى ليست مصادفة تاريخية . وعلينا أن نتأمل بدقة بالغة كل ما تنطوى عليه . ولكن إذا لم يكن ممكنا لأحد أن يتحاشى هذا الأمر ، وإذا لم يكن أحد مسؤ ولا عن الاستسلام لها ، مهما كانت ضآلة ذلك ، فإن الأمر لا يعنى أن كل سبل الاستسلام لها على الدرجة نفسها من وثاقة الصلة بالموضوع .

إن نوعية خطاب ما وثراءه يمكن قياسها بالمقياس النقدى الصارم نفسه ، الذى تقاس به العلاقة بين تاريخ الميتافيزيقا والمفاهيم الموروثة . والمسألة ، هنا ، مسألة علاقة نقدية بلغة العلوم الإنسانية ، ومسألة مسؤولية نقدية للخطاب . إن المسألة هى أن نضع بوضوح وتنظيم مشكلة مكانة الخطاب

الذى يستعير من الموروث المصادر الضرورية لتفكيك الموروث نفسه ؛ وهى مشكلة اقتصاد واستراتيجية .

إذا مضينا ، الآن ، فى الإفادة من فحص نصوص ليفى شتراوس ، بوصفها مثالا ، فإن ذلك لا يرجع إلى المكانة المتميزة للإثنولوجيا فى العلوم الإنسانية فحسب ، ولا إلى أن فكر ليفى شتراوس له تأثيره البالغ على الموقف النظرى المعاصر ، بل يرجع ، قبل كل شىء ، إلى أن اختياراً بعينه يتضح على نحو خاص فى عمل ليفى شتراوس ، وأن مذهبا بعينه يتم تنقيحه ، وتحديداً على مستوى العلاقة بهذا النقد للغة وهذه اللغة النقدية فى العلوم الإنسانية .

لكى نتتبّع هذه الحركة فى نص ليفى شتراوس ، دعونى أختار خيطا نهتدى به من بين خيوط عديدة ، وهو التعارض بين : الطبيعة/ الثقافة . ورغم نضارة هذا التعارض وتألقه الظاهرى ، فإنه عريق فى الفلسفة ، بل سابق على أفلاطون وقديم قدم السفوسطائيين على الأقل . ومنذ أن تم تقرير هذا التعارض ـ طبيعة/ ناموس (Physis/nomos) طبيعة/ صنعة (Physis/techne) ـ وهو يأتى إلينا بواسطة سلسلة تاريخية تضع « الطبيعة » فى علاقة تعارض مع القانون ، والمؤسسة والفن ، وبالمثل مع الحرية ، و المواضعة ، والتاريخ ، والمجتمع ، والفكر ، وما إلى ذلك . ولقد شعر ليفى شتراوس ، منذ بدايات مسعاه ، ، ومنذ كتابه الأول (الأبنية الأولية للقرابة) ، بضرورة استخدام هذا التعارض واستحالة الثقة فيه فى الوقت نفسه . فهو يبدأ فى (الأبنية الأولية للقرابة) من هذه البديهية أو التعريف : أن ما ينتمى إلى الطبيعة مما هو عام universal وعفوى لا يعتمد على ثقافة بعينها ولا على أى معيار محدد . وما ينتمى إلى الثقافة ، من ناحية أخرى ، يعتمد على نسق من المعايير المنظمة للمجتمع ، ومن ثم فإنه قابل لأن يتغير من بنية اجتماعية إلى أخرى . هذان التعريفان من نمط تقليدى . ولكن ليفى شتراوس ، الذى كان قد بدأ ، فى الصفحات الأولى نفسها من (الأبنية الأولية للقرابة) ، فى إعطاء هذه المفاهيم مكانة معتدلة ، يواجه ما يسميه خزيا a scandale ، يقصد شيئا لا يسوّغ التعارض : « الطبيعة/الثقافة » الذى تقبله ، والذى يبدو أنه يتطلب محمولات Predicates الطبيعة والثقافة على السواء ، وفى الوقت نفسه . هذا الخزى هو تحريم سفاح المحارم . وتحريم سفاح المحارم عام ؛ وبهذا المعنى يمكن للمرء أن يسميه طبيعة . ولكنه تحريم بالمثل ، نسق من المعايير والنواهى ؛ وبهذا المعنى يمكن للمرء أن يسميه ثقافة .

« دعنا نفترض ، لذلك ، أن كل شىء عام فى الإنسان ينبع من نظام الطبيعة ويتميز بالتلقائية ، وأن كل شىء يخضع إلى معيار ينتمى للثقافة ، ويطرح خصال النسبى والخاص . وعندئذ ، نجد أنفسنا مواجهين بحقيقة ، أو ـ بالأحرى ـ مجموعة من الحقائق التى ، فى ضوء التعريفين السابقين ـ ليست بعيدة عن أن تبدو خزيا : تحريم سفاح المحارم يقدم ، دون أى لبس ، ويصل وصلاً سرمديا ، الخاصيتين اللتين نتعرف فيهما الخصائص المتعارضة للنظامين المتقابلين . إن تحريم سفاح المحارم يؤسس قاعدة ، ولكنها قاعدة تمتلك ، دون كل القواعد الاجتماعية ، خاصية عامة فى الوقت نفسه » (ص ٩) .

ومن الواضح أنه لا يوجد خزى إلا فى داخل نسق المفاهيم الذى يسّن الاختلاف بين الطبيعة والثقافة . وليفى شتراوس ، على هذا النحو ، يضع نفسه فى بداية معالجته واقعة سفاح المحارم ، فى وضع يستلزم أن يصبح هذا الاختلاف ـ الذى افترض دائما أنه واضح بذاته ـ باطلاً أو محل خلاف . ذلك لأنه ، منذ اللحظة التى لا يُفهم فيها تحريم سفاح المحارم داخل تعارض الثقافة/الطبيعة ، لا يمكن القول إنه حقيقة مخزية ، نقطة معتمة داخل شبكة من دلالات شفافة . إن تحريم سفاح المحارم لا يغدو خزيا يقابله الإنسان أو يصطدم به فى مجال المفاهيم التقليدية ، إنه شىء يند عن هذه المفاهيم ويجاوزها بالقطع ـ ومن المحتمل أن يكون ذلك شرطا لإمكان هذه المفاهيم . ولعلنا نستطيع القول إن كل عملية الصياغة الفلسفية للمفاهيم ، التى تصل نفسها بنسق تعارض الطبيعة/الثقافة ، قد صُمِّمت لكى تترك فى مجال مالا يقبل التفكير ، الشىء نفسه الذى يجعل من هذه العملية ممكنة : أصل تحريم سفاح المحارم .

لقد تناولت هذا المثال تناولاً خاطفا ، لا لشىء إلا لأنه مثال واحد بين أمثلة عديدة ، ولكنه يكشف عن أن اللغة تحمل فى

داخلها ضرورة نقدها . ويمكن النهوض بهذا النقد عبر مسارين ، فى « أسلوبين » . إذ يمكن للمرء ، بمجرد أن تظهر محدودية مفاهيم مثل تعارض الطبيعة/الثقافة ، أن يساءل تاريخ هذه المفاهيم مساءلة صارمة . وذلك هو الفعل الأول . ولن تكون مثل هذه المساءلة التاريخية والمنظمة فعلاً لغويا (فيلولوجيا) أو فلسفيا بالمعنى التقليدى لهاتين الكلمتين . فحين يهتم المرء بالمفاهيم المؤسسة لكل تاريخ الفلسفة ، فإن إعادة تأسيس هذه المفاهيم ليست من قبيل النهوض بمهمة عالم اللغة الفيلولوجى أو المؤرخ التقليدى للفلسفة . ورغم المظاهر ، يمكن أن يكون ذلك هو السبيل الأكثر جسارة لبدايات الخطو إلى خارج الفلسفة . والخطو « خارج الفلسفة » أصعب فى تصوره مما يتخيل هؤلاء الذين يحسبون أنهم قد فعلوا ذلك منذ وقت طويل فى طمأنينة مختالة ، والذين يزدردون الميتافيزيقا بواسطة الجسم الكامل من الخطاب الذى يدعون انفصالهم عنه .

لكى تتجنب الأثر الذى يمكن أن يكون مجدبا للسبيل الأول ، فإن الاختيار الثانى ـ الذى أشعر أنه أكثر تجاوبا مع الطريقة التى يختارها ليفى شتراوس ـ يقوم على الاحتفاظ بكل المفاهيم القديمة فى مجال الاكتشاف التجريبى ، مع تعرية محدودية جوانبها المختلفة فى الوقت نفسه ، والتعامل معها بوصفها أدوات يظل لها بعض الفائدة ، ولكن من غير أن ننسب إليها قيمة الحقيقة ، ودون معنى صارم ، بحيث يكون هناك استعداد للتخلى عنها وقت الضرورة إذا ظهرت أدوات أخرى أكثر نفعاً . وفى الوقت نفسه ، يتم استغلال الفاعلية النسبية لهذه المفاهيم ، واستخدامها لتدمير الآلة (Machine) القديمة التى تنتمى إليها هذه المفاهيم ، والتى هى أجزاء لها فى الوقت نفسه . هكذا ، تنقد لغة العلوم الإنسانية نفسها بنفسها . ويظن ليفى شتراوس أنه يمكن بهذه الطريقة أن يفصل بين المنهج والحقيقة ، بين أدوات المنهج والدلالات الموضوعية المستهدفة بهذه الأدوات . يمكن للمرء تقريبا القول إن ذلك هو **الإيجاب الأولى** Premiere affirmation لليفى شتراوس ؛ فالكلمات الأولى فى (الأبنية الأولية للقرابة) هى : « يبدأ المرء فى فهم أن التمييز بين حالة الطبيعة وحالة المجتمع (ونحن أميل اليوم إلى القول : حالة الطبيعة وحالة الثقافة) فى الوقت الذى يفتقر إلى أية دلالة تاريخية مقبولة ، يقدم قيمة تبرر كل التبرير استخدامها بواسطة علم الاجتماع الحديث : قيمتها بوصفها أداة منهجية » .

ويظل ليفى شتراوس دائما مخلصاً لهذا المقصد المزدوج : أن يحفظ ـ بوصفه أداة ـ ما يقوم بنقد قيمة الحقيقة فيه .

فمن ناحية ، يستمر ، فعلاً ، فى تفنيد قيمة تعارض الطبيعة/الثقافة . إذ بعد مضى أكثر من ثلاثة عشر عاماً على كتاب (الأبنية الأولية للقرابة) Les Structures élémentaires de la parente ، يكرر كتاب (العقل الوحشى) La pensée Sauvage تكراراً أميناً أصداء النص الذى سبق اقتباسه . إن التعارض بين الطبيعة والثقافة ، الذى سبق أن ألححت عليه ، يبدو ، اليوم ، على أنه يقدم قيمة ، هى قيمة منهجية قبل كل شىء . وهذه القيمة المنهجية ليست متأثرة بلا قيمتها « الأنطولوجية » (إن جاز لنا القول ، ما لم نشكك فى هذا المصطلح) : « لا يكفى أن تستوعب إنسانية شاملة إنسانيات مخصوصة ؛ فإن هذا المسعى الأول يمهد الطريق لمساع أخرى . . . تقع فى نطاق العلوم الدقيقة والطبيعية : إعادة إدماج الثقافة فى الطبيعة ، وأخيراً ، إعادة إدماج الحياة فى الوحدة الشاملة لشروطها الفيزيائية الكيميائية » (ص ٣٢٧) .

ومن ناحية أخرى ، وفى كتاب (العقل الوحشى) نفسه ، يقدم ليفى شتراوس فيما يسميه « الموالفة » bricolage ، ما يمكن أن نسميه خطاب هذا المنهج . المؤالف bricoleur فيما يقول ليفى شتراوس ، هو الشخص الذى يستخدم « الوسائل المتاحة » ، أى الأدوات التى يجدها طوع يمينه ، والتى هى موجودة بالفعل ، والتى لم تدركها عين من قبل لاستخدامها فيما تستخدم له ، والتى يحاول المرء بالإصابة والخطأ تكييفها ، دون أن يتردد فى تغييرها حين يبدو الأمر ضروريا ، أو يحاول المرء تجربة العديد منها فى وقت واحد ، حتى لو كان شكلها وأصلها متغايرين فى الخواص . . وهلم جرا . وعلى هذا الأساس ، فهناك نقد للغة فى شكل **موالفة** bricolage ، وقد أصبح من الممكن القول إن **الموالفة** هى اللغة النقدية نفسها . وأنا أفكر فى المقال الذى كتبه ج . جينيت عن « البنيوية والنقد الأدبى » والذى نشر تكريما لليفى شتراوس فى عدد خاص من أعداد مجلة (القوس) L'arc (عدد ٢٦ عام ١٩٦٥) حيث يقرر أن

تحليل الموالفة يمكن تطبيقه كلمة كلمة على النقد عامة ، و « النقد الأدبي » بخاصة . (أعاد كتابته في « صور » منشورات Seiul ص ١٤٥) .

إذا سمى المرء موالفة ضرورة استعارة مفاهيم من ميراث متلاحم تقريبا أو متهدم ، فيجب القول إن كل خطاب هو موالفة . إن المهندس الذى يضعه ليفى شتراوس فى تعارض مع الموالف bricoleur ، يجب أن يكون هو الذى يبنى الوحدة الشاملة للغته ، وتراكيبه ، ومعجمه ولكن المهندس ، بهذا المعنى ، أسطورة . فالذات التى يفترض أنها الأصل المطلق لخطابها الخاص ، والمفترض أنها تبنى هذا الخطاب « من لا شىء » و «من الخامة كلها » ، تكون خالقة للفعل على هذا النحو ، أى الفعل نفسه . ولذلك ، فإن فكرة المهندس المفترض انقطاعه عن كل أشكال الموالفة إنما هى فكرة لاهوتية (ثيولوجية) ، وحيث إن ليفى شتراوس يخبرنا ، فى موضع آخر ، أن الموالفة شعرية أسطورية ، فمن المحتمل أن يغدو المهندس أسطورة أنتجها الموالف . ومنذ اللحظة التى نتوقف فيها عن الاعتقاد بمثل هذا المهندس ، والاعتقاد فى خطاب ينقطع عن الخطاب التاريخى المتلقى ، وذلك بمجرد التسليم بأن كل خطاب متناهٍ مقيد بموالفة بعينها ، وأن المهندس والعالم جنسان من نوع الموالف ، فإن فكرة الموالفة نفسها ، عندئذ ، تغدو مهددة ، إذ يتفكك الاختلاف الذى تتخذ معناها منه .

ويفضى بنا ذلك إلى الخيط الثانى الذى يمكن أن يهدينا فيما يُحَلُّ هنا .

إن ليفى شتراوس لا يصف الموالفة بوصفها نشاطا فكريا ، بل بوصفها نشاطا أسطوريا شعريا . ويقرأ المرء فى (العقل الوحشى) : « إن التأمل الأسطورى كالموالفة على المستوى التقنى ، يمكن أن يصل إلى نتائج باهرة ، غير متوقعة ، على المستوى الفكرى . والعكس صحيح فى الوقت نفسه ، فالخاصية الأسطورية الشعرية للموالفة يتم التنويه بها غالبا » (ص ٢٦) .

ولكن ليس المسعى المتميز لليفى شتراوس ، ببساطة ، أنه يقدم ، خاصة فى أحدث أبحاثه ، علماً بنيويا أو معرفة بالأساطير والنشاط المنهجى . إن مسعاه يبدو ، بالمثل - وقد أقول منذ البداية - فى الوضع نفسه الذى يعزوه إلى خطابه الخاص عن الأساطير ، إلى ما يسميه « أسطورياته » . هنا ، ينعكس خطابه عن الأسطورة على نفسه وينقد نفسه بنفسه . ومن الواضح أن هذه اللحظة ، هذه الحقبة النقدية ، ذات صلة بكل اللغات التى تشترك فى مجال العلوم الإنسانية . ماذا يقول ليفى شتراوس عن أسطورياته ؟ خلال هذا الذى يقوله نعيد اكتشاف الميزة (القوة) الخاصة بالموالفة . وبالفعل ، فما يبدو باهراً إلى أبعد حد فى هذا المسعى النقدى وراء وضع جديد للخطاب هو التخلى المعلن عن كل إشارة إلى مركز Centre ، إلى ذات Subject ، إلى مرجع reference متميز ، إلى منشأ Origine ، أو إلى أى أصل مطلق archie. ويمكن تتبع موضوع (تيمة) هذا التخلى عن المركز من خلال كل « مفتتح » كتابه الأخير (المطهو والنيىء) ، وأرصد بعض النقاط البارزة القليلة ، ليس غير ، فى هذا « المفتتح » .

أولا : يقر ليفى شتراوس أن أسطورة البورورو التى يستخدمها فى كتابه بوصفها « الأسطورة - المرجع » لا تستحق هذه التسمية أو هذه المعاملة ، فالاسم خادع ، واستخدام الأسطورة غير سليم ، ولا تستحق هذه الأسطورة ميزة المرجعية أكثر من غيرها من الأساطير .

« فى الواقع ، إن أسطورة البورورو Bororo التى نخصصها منذ الآن باسم الأسطورة - المرجع ، كما سأحاول أن أوضح ، ليست سوى تحويل قسرى على وجه التقريب لغيرها من الأساطير المتأصلة فى المجتمع نفسه ، أو مجتمعات متباعدة بشكل أو بآخر . ومن ثم ، يحق لى أن أختار - نقطة لانطلاقى - أية أسطورة تمثل المجموع . ومن هذا المنظور ، فإن الاهتمام بالأسطورة - المرجع لا يعتمد على خاصيتها النمطية ، ولكن - بالأحرى - على وضعها غير القياسى وسط المجموع » (ص ١٠) .

ثانياً : ليس هناك وحدة أو مصدر مطلق للأسطورة . إن بؤرة الأسطورة أو مصدرها هما دائما من قبيل الظلال أو التقديرات الخداعة غير المحققة أو الموجودة ابتداء . إن كل شىء يبدأ بالبنية ، التشكل أو العلاقة . والخطاب الدائر حول هذه البنية التى لا مركز لها ، أى الأسطورة ، هو نفسه خطاب

بلا ذات أو مركز مطلق . ولكي لا نختزل التغير في شكل وحركة الأسطورة ، فلا بد من تجنب العنف الذي يكمن في تعيين مركز لغة تصف بنية بلا مركز . ولذلك ، يغدو ضروريا ، في هذا السياق ، أن نمتنع عن الخطاب العلمي أو الفلسفي ، أن نتخلى عن النظام المعرفي L'épistémé الذي يتطلب العودة ، والذي هو المطلب المطلق للعودة ، إلى المصدر ، إلى المركز ، إلى الأساس ، إلى المبدأ ، وما إلى ذلك . وبخلاف الخطاب المعرفي ، فإن الخطاب البنيوي عن الأساطير ، الخطاب الأسطوري المنطقي ، عليه أن يكون له شكل ما يتحدث عنه ، هذا ما يقوله ليفي شتراوس في (المطهو والنيء) Mythologique,I. Le Cru et le Cuit ، حيث أودُّ أن أقتبس منه فقرة طويلة متميزة :

« فعليا ، تفرض دراسة الأساطير مشكلة منهجية ، بسبب أنها لا تعمل وفق المبدأ الديكارتي في تقسيم المشكلة إلى عدد من الأجزاء الضرورية لحلها ؛ إذ لا توجد غاية حقيقية أو مصطلح للتحليل الأسطوري ، ولا وحدة سردية يمكن الإمساك بها في نهاية عمل التفكيك . إن الموضوعات (التيمات) تتضاعف إلى مالا نهاية . وعندما نعتقد أننا فككنا بعضها من بعض ، وأبقيناها منفصلة ، فإننا نكتشف أنها تتجمع مرة أخرى ، مستجيبة إلى إغراء روابط غير متوقعة . ويترتب على ذلك أن وحدة الأسطورة هي وحدة متحيزة ومسقطة ، إنها لا تعكس حالة أو لحظة من الأسطورة قط ، فهي ظاهرة تخيلية يتضمنها مسعى التفسير . ودورها أن تعطى شكلا تركيبياً للأسطورة ، وتعوق انحلالها إلى فوضى من النقائض ، وبذلك ، يمكن القول إن علم أو معرفة الأساطير ، إنما هو علم أو معرفة ارتدادية anaclastic ، مستخدمين هذا المصطلح القديم بأوسع معنى يسمح به اشتقاقه ، علم يتيح في تحديده دراسة الإشعاعات المنعكسة جنبا إلى جنب الإشعاعات المنكسرة . ولكن ، على النقيض من التأمل الفلسفي ، الذي يدعي العودة إلى مصدره ، فإن التأملات المطروحة هنا انعكاسات تتصل بإشعاعات ليس لها بؤرة فعلية . . . . كان على مشروعي ، بإيجازه البالغ وطوله البالغ ، في حاجته إلى محاكاة الحركة التلقائية للفكر الأسطوري ، أن يذعن إلى مطالبه ، وأن يحترم إيقاعه . وهكذا ، يغدو هذا الكتاب عن الأساطير ، بطريقته ، أسطورة » .

يتكرر هذا التأكيد بعد ذلك بقليل (في ص ٢٠) :
« ما دامت الأساطير نفسها تعتمد على شفرات من نظام ثان (شفرات النظام الأول هي التي تتكون منها اللغة) فإن هذا الكتاب يقدم المسودة الأولية لشفرة من نظام ثالث ، من شأنها تأمين الإمكان المتبادل لترجمة العديد من الأساطير . وذلك هو السبب في أننا نكون على صواب عندما نعدّ الكتاب أسطورة : أسطورة علم الأساطير ، على نحو ما » .

هذا الغياب لأي مركز فعلي أو ثابت في خطاب الأساطير أو علمها ، يبرر تبريرا واضحا الأنموذج الموسيقي الذي اختاره ليفي شتراوس في تأليف الكتاب ؛ فغياب المركز ، هنا ، غياب للذات وغياب للمؤلف : « هكذا تبدو الأسطورة والعمل الموسيقي كأنهما قائدا أوركسترا ، المستمعون إليهما مؤدون صامتون . وإذا طرح أحد السؤال عن موضع وجود البؤرة الحقيقية للعمل ، فيجب الإجابة بأن هذا التحديد غير ممكن ، فالموسيقى وعلم الأساطير يضعان الإنسان في مواجهة موضوعات افتراضية ظلالها وحدها هي الفعلية . . . الأساطير بلا مؤلفين » (ص ٢٥) .

وهكذا ، في هذه النقطة ، تتخذ الموالفة الإثنوجرافية لنفسها ، عمداً ، وظيفة أسطورية شعرية . ولكن ، بالمنطق نفسه ، فإن هذه الوظيفة تجعل المطلب الفلسفي أو المعرفي للمركز يبدو أسطوريا ، أي بوصفه وهماً تاريخيا .

ومع ذلك ، فحتى لو سلم المرء بضرورة ما فعله ليفي شتراوس ، فإننا لا نستطيع تجاهل مخاطره ؛ فإذا كان علم الأساطير أسطوري التشكل ، فهل تتكافأ كل الخطابات عن الأساطير ؟ وهل يكون علينا التخلي عن أي مطلب معرفي يسمح لنا بالتمييز بين خصائص متعددة من الخطاب عن الأسطورة ؟ ذلك سؤال تقليدي ، ولكنه حتمي . وليس هناك

إجابة عنه - ولا أعتقد أن ليفي شتراوس يجيب - ما ظلت مشكلة العلاقة بين المكون الفلسفي Philosophème أو المكون النظرى Theoreme ، من ناحية ، والمكون الأسطورى Mytheme أو المكون الأسطورى الشعرى Mythopoem(e) ، من ناحية أخرى ، غير مطروحة صراحة . وليست تلك مشكلة صغيرة ؛ ذلك لأنه بسبب عدم الطرح الصريح لهذه المشكلة ، فإننا ندين أنفسنا على تحويل المخالفة المزعومة للفلسفة إلى خطأ غير مدرك في داخل الحقل الفلسفى . وسوف تغدو النزعة التجريبية empiricism هى الجنس الذى تكون فيه هذه الأخطاء بمثابة أنواع له . وتتحول المفاهيم عبر الفلسفية إلى ألوان من السذاجة الفلسفية . ويمكن للمرء أن يقدم أمثلة عديدة لتوضيح هذا الخطر : مفاهيم العلامة والتاريخ والحقيقة وما إلى ذلك وما أريد تأكيده ، تماما ، هو أن الرحلة إلى خارج نطاق الفلسفة لا تقوم على قلب صفحة الفلسفة (التى تنحدر إلى تفلسف سقيم) بل على المضى فى قراءة الفلاسفة بطريقة معينة . إن الخطر الذى أتحدث عنه ، دائما ، هو ما يفترضه ليفى شتراوس ، وهو نفسه ثمرة مسعاه . لقد سبق أن قلت إن النزعة التجريبية هى المولد الذى تتولد عنه كل الأخطاء التى تهدد الخطاب الذى يستمر ، كما يحدث فى حالة ليفى شتراوس على وجه الخصوص ، فى رغبته أن يكون خطابا علميا . وإذا أردنا تحديد مشكلة النزعة الإمبريقية والموالفة فى العمق ، فقد ننتهى سريعا إلى مجموعة من القضايا المتناقضة تماماً ، من حيث العلاقة بوضع الخطاب فى علم الإثنوجرافيا البنيوية . فمن ناحية تدعى البنيوية ، بحق ، أنها نقد للنزعة التجريبية . ولكن ليس هناك ، فى الوقت نفسه ، كتاب واحد أو دراسة من دراسات ليفى شتراوس لا تقدم نفسها بوصفها مقالا تجريبيا يمكن إكماله أو نقضه بواسطة معلومات جديدة . ودائما يتم اقتراح المخططات البنيوية بوصفها فرضيات ناتجة عن كم محدود من المعلومات التى تخضع إلى دليل التجربة . ويمكن استخدام العديد من النصوص لتوضيح هذه المصادرة Postulation المزدوجة . ودعونى أرجع مرة أخرى ، إلى مفتتح (المطهو والنيىء) حيث يبدو واضحاً أن سبب ازدواج هذه المصادرة يرجع إلى أنها ، هنا ، مسألة لغة على لغة :

« إن النقاد الذين يؤاخذوننى على عدم البدء ، بعمل إحصاء شامل لأساطير جنوب أمريكا ، قبل تحليل هذه الأساطير ، يقعون فى لبس خطير فيما يتصل بطبيعة هذه الوثائق ودورها . فمجموع أساطير شعب من الشعوب هو من قبيل نظام الخطاب . ولا ينغلق هذا المجموع قط ، شريطة أن لا ينقرض هذا الشعب فيزيقيا أو أخلاقيا . ولذلك فمثل هذا النقد يساوى توبيخ اللغوى على كتابة قواعد للغة دون تسجيل الوحدة الشاملة للكلمات المتلفظ بها منذ أن وجدت اللغة ، ودون معرفة التبادلات اللفظية التى تبقى ما ظلت اللغة باقية ، إذ تثبت التجربة أن عدداً قليلاً من الجمل يختار على نحو عشوائى ، يتيح للغوى أن يضع قواعد للغة التى يدرسها ، بل إن النحو الجزئى أو التخطيط للنحو يقدم كلاهما معارف قيمة فى حالة اللغات المعروفة . ولا تحتاج التراكيب Syntax إلى أن تنتظر حتى يكون من الممكن تعداد سلسلة غير محدودة نظرياً عن الأحداث كى تصبح ظاهرة ، ذلك لأن التراكيب تقوم على كيان من القواعد التى توجه توليد هذه الأحداث . وتركيب أساطير جنوب أمريكا هى ، تحديداً ، ما أردنا أن نرسم أولى خطواته . وإذا ظهرت نصوص جديدة تثرى الخطاب الأسطورى ، فإن ذلك يتيح فرصة لمراجعة هذا ، أو تعديل هذا النهج الذى تشكلت فيه قواعد نحوية بعينها ، فرصة لنبذ بعض هذه القواعد ، وفرصة لاكتشاف قواعد جديدة . ولكن المطالبة بخطاب أسطورى شامل لا يمكن بأى حال أن تكون مأخذاً علينا . فقد رأينا أن مثل هذا المطلب لا معنى له » (ص ١٥ - ١٦)

ولذلك يحدد التوحيد الشامل Totalization على أنه بلافائدة مرة ، وأخرى على أنه مستحيل . وينتج ذلك ، بالقطع ، عن أن هناك نهجين فى إدراك محدودية التوحيد الشامل . وأؤكد ، مرة أخرى ، أن هذين التحديدين يشتركان فى الوجود ، على نحو ضمنى ، فى خطابات ليفى شتراوس . ويمكن الحكم على التوحيد الشامل بالاستحالة فى الأسلوب الكلاسى ؛ حيث يشير المرء إلى المسعى التجريبى لذات أو لخطاب محدود لا جدوى منه ، وبحث لاهث عن ثراء لا محدود لا يمكن السيطرة عليه . وهناك الكثير من الكلام فى

ذلك ، أكثر مما يمكن أن يقوله المرء . ولكن عدم التوحيد الشامل يمكن أن يتحدد بطريق آخر ، ليس من وجهة نظر مفهوم المحدودية الذى يعزونا إلى النظرة التجريبية ، ولكن من وجهة نظر مفهوم اللعب . وإذا لم يعد للتوحيد الشامل أى معنى ، فإن ذلك ليس بسبب لا محدودية حقل لا يمكن تغطيته بنظرة محدودة أو خطاب محدود ، ولكن لأن طبيعة الحقل - أعنى اللغة واللغة المحدودة - تستبعد التوحيد الشامل . هذا الحقل هو حقل لعب فى حقيقة الأمر ، مما يعنى القول إنه حقل استبدالات لا محدودة فى مجموع محدود مغلق . ويتيح هذا الحقل هذه الاستبدالات اللامحدودة لا لشىء إلا لأنه محدود ، أى أنه بدل أن يكون حقلاً لا ينضب ، كما فى الفرضية التقليدية ، وبدل أن يكون غاية فى الاتساع ، يظل هناك شىء مفقود منه : مركز ينهى ويؤسس لعب الاستبدالات . يمكن للمرء أن يقول - مستخدماً استخداماً صارما تلك الكلمة التى تنطمس دائماً دلالتها الفضائحية فى الفرنسية - إن هذه الحركة من اللعب التى يسمح بها افتقاد أو غياب المركز أو الأصل هى حركة إكمال . ولا يستطيع المرء تحديد المركز ، وإنهاء التوحيد الشامل ، ذلك أن العلامة التى تحل مكان المركز أو التى تكمله والتى تأخذ مكانه فى غيابه - هذه العلامة تضيف نفسها ، أو تقع بالإضافة مرات ومرات ، بوصفها تكملة Supplement . إن حركة الدلالة تضيف شيئا ، هو سبب حقيقة مؤداها أنه يظل هناك ما هو أكثر دائماً ، ولكن هذه الإضافة إضافة عائمة ؛ لأنها تؤدى وظيفة بديلة تكمل غياب المدلول . ورغم أن ليفى شتراوس لا يؤكد استخدامه لكلمة إكمالى Supplementary ، ما أفعله فى هذا المقام من تأكيد اتجاهين مركبين فى المعنى على نحو غريب ، فليس من المصادفة أنه يستخدم هذه الكلمة مرتين فى (مقدمة إلى أعمال مارسيل موس - Marcel Mauss) فى النقطة التى يتحدث فيها عن « وفرة الدال فى علاقته بالمدلولات التى يمكن أن تشير إليها هذه الوفرة » :

« فى السعى إلى فهم العالم ، وبسبب ذلك ، كان فى طوع يمين الإنسان دائما دلالة فائضة يقسمها على الأشياء حسب قوانين الفكر الرمزى التى تقع مهمة دراستها على عاتق علماء الإثنولوجيا واللغة . هذا التوزيع للحصة الإكمالية ration supplémentaire - لو جاز وصفه بذلك - ضرورى تماما لكى يمكن ، إجمالاً ، أن يظل الدال المتاح ، والمدلول المرصود فى علاقة الإكمال بينهما Complémentarité التى هى بالذات شرط استخدام الفكر الرمزى » .

ولاشك أنه يمكن توضيح أن هذه الحصة الإكمالية للدلالة هى أصل المعدل الإحصائى ratio نفسه . وتعاود الكلمة الظهور بعد ذلك بقليل بعد أن يذكر ليفى شتراوس « هذا الدال العائم الذى هو حق العبودية لكل فكر محدود » :

« بكلمات أخرى - ولنتخذ هاديا مما أدركه موس من أن كل الظواهر الاجتماعية يمكن للغة استيعابها - فإننا نرى فى المانا mana ، والواكون wakan ، والأوراندا Oranda ، وغيرها من المصطلحات من النوع نفسه ، التعبير الواعى عن وظيفة دلالية ، دورها أن تتيح للفكر الرمزى أن يعمل بغض النظر عن التناقض الكامن فيها . بهذه الطريقة ، نشرح التناقضات التى لا تنحل فى الظاهرة المتصلة بهذا المصطلح . . . ونشرح فى الوقت نفسه القوة والفعل ، الكيف والحالة ، الاسم والفعل ؛ المجرد والمحسوس ، الكلى الوجود والمتمركز فى محل . والواقع أن المانا mana هى كل هذه الأشياء بالفعل . ولكن أليس ، تحديداً ، بسبب أن المانا ليست شيئا من ذلك : هل هى شكل بسيط أو رمز خالص لو شئنا الدقة ، وإذن قابلة لأن تشحن بأى نوع من المحتوى الرمزى ؟ وفى نسق الرموز الذى تؤسسه كل الكونيات Cosmologies يمكن للمانا ، تماما ، أن تكون قيمتها الرمزية صفراً ، مما يعنى القول إنها علاقة تميز ضرورة المحتوى الرمزى الإكمالى [التأكيد من عندى] بما يكون المدلول مشحونا به فعلاً ، ولكن الذى لا يقبل أى قيمة مطلوبة إلا بشرط أن تظل هذه القيمة جزءا من الذخيرة المتاحة وليست مصطلح مجموعة a group- term كما يذهب علماء الصوتيات التطبيقية

ويضيف ليفى شتراوس ملاحظة مؤداها :

« انقاد اللغويون إلى صياغة فرضيات من هذا النمط . على سبيل المثال « الفونيم صفر يعارض كل

الفونيمات الأخرى فى الفرنسية ، من حيث إنه لا يستلزم خصائص خلافية ولاقيمة صوتية (فونوطيقية) مطردة . وعلى العكس ، فإن الوظيفة الصحيحة للفونيم الصفر هى معارضة غياب الفونيم » [ياكوبسون وج لوتز (ملاحظات على الأنماط الفونيمية الفرنسية) ، مجلة (الكلمة) ، جزء ٥ ، عدد ٢ ، أغسطس ١٩٤٩ ، ص ١٥٥] . وبالمثل ، فإننا إذا خططنا للمفهوم الذى أقترحه هنا ، يمكن القول إن وظيفة مصطلحات من مثل «المانا» هى أن تتعارض مع غياب الدلالة دون أن تستلزم بنفسها أى دلالة خاصة » (ص ١ والملحوظة) .

وهكذا فإن وفرة الدال ، خاصيته الإكمالية ، أمر ناتج عن محدودية ، أعنى أمراً ناتجاً عن غياب يجب تكملته .

يمكن أن يفهم ، الآن ، سبب أهمية مفهوم اللعب فى نص ليفى شتراوس . إن إشاراته إلى كل ألوان الألعاب ، خصوصاً الروليت ، متكررة على نحو لافت ، خصوصا فى كتب (محادثات) و(العرق والتاريخ) و (العقل الوحشى) . هذه الإشارات إلى اللعب هى ، دائما ، مكتنفة بالتوتر .

وهى فى توتر مع التاريخ أولا . وتلك مشكلة تقليدية ، أصبحت اعتراضاتها بالية ومستهلكة . وأشير إلى ما أرى فيه شكلية المشكلة . عندما يختزل ليفى شتراوس التاريخ فإنه يعالجه كما لو كان يستأهل مفهوما متواطئاً ، دوما ، مع الميتافيزيقا الغائية والكونية (الاسكاتولوجية) : بكلمات أخرى ، متواطىء - على نحو متناقض - مع فلسفة الحضور التى وقر الإيمان بأن التاريخ يمكن أن يعارضها . إن موضوعاتية thematic النزعة التأريخية برغم ما يبدو عليها من أنها الوافد المتأخر فى الفلسفة كان يستلزمها ، دائما ، تحديد الوجود بوصفه حضورا . وسواء استخدمنا فقه اللغة التاريخى (الإيتمولوجيا) أو لم نستخدمه ، وبرغم الخصومة القديمة التى أقامت التعارض بين دلالتى النظام المعرفى (الإبستيا) والتاريخ (historia) فيمكن الإبانة عن أن النظام المعرفى يتسبب دائما فى التاريخ ، حين يكون التاريخ وحدة الصيرورة دائما ، بوصفه تقاليد للحقيقة أو تطور العلم أو المعرفة التى تتجه إلى تملك الحقيقة فى الحضور وحضور الذات ، وتتجه إلى المعرفة فى وعى بالذات .

لقد فهم علم التاريخ ، دائما ، بوصفه حركة استرجاع للتاريخ ، أى بوصفه تحولاً بين حضورين . ولكن إذا كان من المقبول الشك فى هذا المفهوم للتاريخ ، فهناك خطر التقهقر إلى نزعة لاتاريخية anhistoricism من نمط كلاسى حين يختزل المفهوم دون نص مباشر على المشكلة التى أشير إليها هنا ، مما يعنى القول بالتقهقر فى لحظة حتمية من تاريخ الميتافيزيقا . والمثل على ذلك هو الشكلية الجبرية للمشكلة على نحو ما أراها . وعلى نحو أكثر عيانا ، فإن علينا أن نقر بأن احترام البنائية ، فى أعمال ليفى شتراوس ، احتراء الأصالة الداخلية للبنية ، يفرض تحييد الزمان والتاريخ .

إن ظهور بنية جديدة من نسق أصلى ، على سبيل المثال ، ينتج ، دائما ، بواسطة انقطاع هذه البنية عن ماضيها ، وأصلها ، وسببها ، فذلك هو شرط التعين البنائى لهذه البنية . ولذلك ، لا يمكن للمرء أن يصف ما يخص التنظيم البنيوى إلا بأن يغفل فى لحظة هذا الوصف نفسها ، أوضاعه الماضية : بأن يكف عن تأمل مشكلة الانتقال من بنية إلى أخرى ، ويضع التاريخ بين قوسين . ولاغنى عن مفهومىْ المصادفة والانقطاع فى هذه اللحظة البنيوية . والواقع أن ليفى شتراوس يلجأ إلى هذين المفهومين ، حين يتناول ، على سبيل المثال ، بنية الأبنية ، اللغة التى يقول عنها ، فى (تقديم أعمال مارسيل موس) إنها « لا تولد إلا فجأة فى اقتلاع رهيب » :

« أيا كانت لحظة اللغة أو ظروف ظهورها فى مجال الحياة الحيوانية ، فإنها لا يمكن أن تولد إلا فجأة فى اقتلاع رهيب . إذ لا يمكن أن تشرع الأشياء فى الدلالة على نحو تدريجى . ويحدث عبور من مرحلة لا معنى فيها لشىء إلى مرحلة يكتسب فيها كل شىء معنى ، باتباع تحول الدراسة مما ليس مجال اهتمام العلوم الاجتماعية إلى ماهو ، بالأحرى ، مجال اهتمام علم الأحياء وعلم النفس » .

هذا الموقف لم يمنع ليفى شتراوس من الاعتراف ببطء عملية النضج ، الكدح المستمر للتحولات الوقائعية ، التاريخ (ومثال ذلك فى كتابه « العرق و التاريخ ») ولكن كان عليه أن يفعل ما فعله جان جاك روسو ، وهوسرل ، و « أن يتخلص من كل الوقائع » فى اللحظة التى يرغب فيها استرداد

تعين بنية ما . فهو ، مثل روسو ، لابد له من أن يدرك ، دائماً ، أصل البنية الجديدة على هيئة كارثة - انقلاب من الطبيعة فى الطبيعة ، انقطاع طبيعى للسياق الطبيعى ، انحراف عن الطبيعة .

وإلى جانب توتر اللعب مع التاريخ ، هناك أيضا توتر اللعب مع الحضور . اللعب هو تمزيق الحضور وحضور عنصر هو ، دائماً ، إشارة دالّة استبدالية منقوشة فى نظام الاختلافات وحركة سلسلة . اللعب ، دائما ، تفاعل الغياب والحضور، ولكن بشرط أن يتم إدراكها إدراكا جذرياً ، إذ يجب التفكير فى اللعب قبل التفكير فى بديل الحضور والغياب ، ويجب إدراك الوجود being بوصفه حضوراً أو غياباً يبدأ بإمكان اللعب وليس العكس . لو أن ليفى شتراوس ، أفضل من أى واحد غيره ، جلب إلى الضوء لعب التكرار وتكرار اللعب ، فإن المرء لن يدرك فى عمله نوعاً من أخلاق الحضور ، أخلاق الحنين إلى الأصول ، أخلاق المنشأ والبراءة الطبيعية ، لنقاء الحضور وحضور الذات فى الكلام - أخلاق ، حنين ، بل حتى الندامة التى يطرحها على أنها الدافع لمشروعه الإثنولوجى ، حين يتحرك صوب المجتمعات القديمة ، المجتمعات المثالية فى عينيه . وهذه النصوص معروفة .

من حيث هو انعطافة إلى حضور ، ضائع أو مستحيل لغياب الأصل ، فإن هذا التوجه البنيوى إلى موضوع الآنية المكسورة immediateness إنما هو الوجه الحزين ، السلبى ، الحنينى ، الذنبى ، الوجه الروسوى (نسبة إلى جان جاك روسو) للتفكير فى اللعب ، ووجهه الآخر مفهوم الإيجاب

affirmation عند نيتشه - الإيجاب ، الفرح للعب العالم ، بلا حقيقة ، دون أصل ، الإيجاب المقدم إلى فعل التفسير . وعندئذ ، يحدد هذا الإيجاب اللامركز من مناح أخر بالقياس إلى كونه فقدانا للمركز . ويلعب اللعبة دون حماية . ذلك لأن هناك لعبا راسخا : مداه استبدال الأجزاء المعطاة والموجودة ، الأجزاء الحاضرة . وفى المصادفة المطلقة ، يذعن الإيجاب كذلك إلى اللاحتمية التوليدية ، إلى المغامرة الحبلى للعرق .

هناك ، إذن ، تفسيران للتفسير ، للبنية ، للعلامة ، للعب . أحدهما يسعى إلى فك شفرة ، يحلم بفك شفرة حقيقية أو أصل متحرر من اللعب ومن نظام العلامة ، ويعيش كالمنفى ضرورة التفسير . والآخر الذى لم يعد يتجه صوب الأصل ، يوجب اللعب ، ويحاول أن يعبر إلى ما يجاوز الإنسان والإنسانية ، ما يجاوز اسم الإنسان ، اسم الكائن الذى حلم بالحضور الكامل طوال تاريخ الميتافيزيقا وثيولوجيا الوجود - بكلمات أخرى ، خلال تاريخ تاريخه كله - حلم بأساس يعيد تأكيد أصل وغاية اللعبة . إن التفسير الثانى للتفسير الذى يرشدنا إليه نيتشه لا يبحث فى علم (الإثنوجرافيا) - كما يرغب ليفى شتراوس عن « إلهام إنسانية جديدة » (مرة أخرى من « مقدمة إلى أعمال مارسيل موس ») .

هناك إشارات أكثر من كافية ، اليوم ، للإيحاء بأننا يمكن أن ندرك أن هذين التفسيرين للتفسير - اللذين هما متناقضان تماما حتى لو عشناهما معا وصالحنا ما بينهما فى اقتصاد غامض - يشتركان فى المجال الذى نسميه - بأسلوب إشكالى - العلوم الإنسانية .

من جانبى ، وبرغم أن هذين التفسيرين يجب أن يقرا باختلافهما ، ويؤكداه ، وأن يحددا عدم قابليتهما للاختزال ، فإنى لا أومن أن هناك اليوم مسألة اختيار ، أولا - لأننا هنا فى إقليم (وأقول ، مؤقتا ، فى إقليم من التاريخانية) تبدو فيه مقولة الاختيار ثانوية على وجه الخصوص ، وثانيا - لأن علينا أن نحاول تصور الأرضية المشتركة ، وإرجاء différance هذا الاختلاف différence الذى لا يمكن اختزاله . وهناك سؤال ، سموه تاريخيا إذا شئتم ، سؤال عن ما نلمحه اليوم فحسب من حمل Conception وتكون formation وحبل gestation ومخاض labor . وأعترف أنى استخدم هذه الكلمات بالنظر إلى عمل إنجاب الأطفال ، ولكن بالنظر ، أيضا ، إلى أولئك الذين ، فى شركة لا أستبعد نفسى منها ، يرفضون النظر فى وجه مالا يمكن تسميته ، وجه الذى يدعو إلى نفسه ، وهو قادر على ذلك ، من حيث هو شىء ضرورى حين تكون الولادة وشيكة ، وجه الذى لا يدعو إلى نفسه إلا تحت جنس اللاجنس ، فى الشكل غير المتشكل ، والأخرس والناشىء والرهيب للهولية .

مناقشة :

Jean Hyppolite
جان إيبوليت :

أود ، ببساطة ، أن أسأل ديريدا الذى أعجبنى عرضه ومناقشته ، عن شرح لما هو ، بلا شك ، النقطة التقنية لمنطلق عرضه . أعنى سؤالاً عن مفهوم مركز البنية ، أو ما يمكن أن يعنيه المركز . عندما أتناول ، على سبيل المثال ، بنية بعض المجموعات الجبرية ، أين المركز ؟ هل المركز معرفة القواعد العامة التى تتيح لنا ، بعض الشىء ، أن نفهم تفاعل العناصر ؟ أم المركز عناصر بعينها تتمتع بامتياز خاص داخل المجموعة ؟

سؤالى ، فيما أظن ، وثيق الصلة بالموضوع ، مادام المرء لا يمكن أن يفكر فى البنية دون مركز ، والمركز نفسه بلابنية destructured ، أليس كذلك ؟ - المركز غير مبنى .

أظن أن لدينا الكثير الذى نتعلمه إذا درسنا علوم الإنسان ، لدينا الكثير لنتعلم من العلوم الطبيعية . إنها أشبه بصورة للمشكلات التى نضعها ، بدورنا ، لأنفسنا . مع آينشتين Einstein ، على سبيل المثال ، نشاهد نهاية نوع الامتياز الخاص بالدليل التجريبى . وفى هذا الصدد ، نرى ثابتاً Constant يظهر ، ثابتاً هو مركب من فضاء - زمن ، لا ينتمى إلى أى من المجربين الذين يعيشون التجربة ، ولكن الذى ، بطريقة ما ، يهيمن على كل التركيب ؛ وهذه الفكرة عن الثابت - هل هى المركز ؟ لكن العلوم الطبيعية مضت أبعد من ذلك . إنها لم تعد تبحث عن الثابت . إنها ترى أن هناك أحداثاً ، غير ممكنة نوعاً ، تحدث - لفترة - بنية وثباتاً (invariability) . هل الأمر أن كل شىء يحدث كما لو كانت هناك متغيرات بعينها ، لاتأتى من أى مؤلف أو أى يد ، وتتحقق فحسب - مثل قراءة فقيرة لمخطوط - بوصفها عيباً لبنية ، توجد بوصفها متغيرات ؟ هل ذلك هو الحال ؟ هل الأمر مسألة بنية هى فى صميم النمط المتأصل الذى تنتجه المصادفة من حادثة بعيدة الاحتمال ، من لقاء يتضمن سلسلة من الجزيئات الكيميائية وينظمها بطريقة بعينها ، خالقاً نمطاً متأصلاً genotype سوف يتحقق ، نمطاً ضاع أصله فى التغيرات - التحوّلات ؟ هل هذا ما تهدف إليه ؟ لأنه ، فيما يتصل بى ، أشعر أنى أمضى فى هذا الاتجاه ، وأننى أجد فى ذلك مثالاً - حتى عندما نتحدث عن نوع من نهاية التاريخ - تكامل التاريخى ؛ تحت شكل حدث event ، بالقدر الذى يغدو به ذلك بعيد الاحتمال ، فى المركز نفسه من تحقق البنية ، ولكنى أعنى تاريخاً لم يعد لديه صلة بالتاريخ الأخروى ، تاريخاً ينقد نفسه دائماً فى مسعاه الخاص ، حيث الأصل مُزَاحٌ على الدوام . وأنت تعلم أن اللغة التى نتحدثها اليوم ، بحسب اللغة ، تتحدث عن أنماط متأصلة ، وعن نظرية معلومات . هل يمكن لهذه العلامة بلا معنى ، هذا العود الأبدى ، أن تفهم فى ضوء نوع من فلسفة الطبيعة التى لا تحقق فيها الطبيعة تغيراً فحسب بل تحقق المتغير الأبدى : الإنسان ؟ إنه نوع من خطأ لابتعاث أو تشويه ينتج كائناً مشوهاً دائماً ، كائناً يكيفه انحراف مستديم . فمشكلة الإنسان جزءٌ من مجال أكبر ، فيه ما تريد أن تفعله ، ماتفعله بالفعل ، أعنى أن فقدان المركز - وحقيقة أنه لا توجد بنية متميزة أو أصلية - يمكن النظر إليه تحت هذا الشكل نفسه الذى يستعاد به الإنسان . هل هذا ما تريد أن تقول ، أم أنك ترمى إلى شىء آخر ؟ هذا سؤالى الآخر ، وأعتذر لأنى أخذت حيزاً طويلاً من الوقت .

Jacque Derrida

جاك ديريدا :

فيما يتصل بالجزء الأخير من الملاحظات ، يمكننى القول إنى على اتفاق كامل معك ـ ولكنك كنت تسأل سؤ الاً . وأنا نفسى أسأل عما إذا كنت أعرف إلى أين أمضى . ولذلك ، سأجيب عن سؤ الك بأن أقول ،أولاً ، إننى أحاول ، تحديداً ، أن أضع نفسى فى نقطة لا أعرف عندها إلى أين أمضى . وفيما يتصل بهذا الفقد للمركز ، أرفض أن أقارب فكرة « اللامركز » التى لم تعد مأساة فقد المركز ـ هذا الحزن كلاسى . ولا أقصد القول إننى فكرت فى مقاربة فكرة تجعل من هذا الفقد للمركز نوعاً من الإيجاب .

أما ماقلته عن طبيعة الإنسان وموقفه من نتاج الطبيعة ، فأظن أننا ناقشنا ذلك معاً من قبل . وأوافقك تماماً فى افتراض أن هذا التحيز الذى عبرت عنه ـ باستثناء اختيارك للكلمات ، وهنا الكلمات أكثر من مجرد كلمات ، كما هو الحال دائماً . أعنى ، بذلك ، أننى لا أستطيع تقبل صياغتك المحددة ، ذلك على الرغم من أننى لست مستعداً لتقديم بديل مجرد . وإذن ، فقد أصبح مفهوماً أننى لا أعرف إلى أين أمضى ، وأن الكلمات التى تستخدمها لا ترضينى ، وفيما عدا هذه التحفظات ، فأنا على اتفاق كامل معك .

فيما يخص الجزء الأول من سؤ الك ، فإن الثابت عند آينشتين ليس ثابتاً ، ليس مركزاً . إنه مفهوم التغير نفسه ـ إنه ، أخيراً ، مفهوم اللعبة . بكلمات أخرى ، إنه ليس مفهوماً لشىء ـ لمركز يبدأ من مراقب يمكنه أن يسيطر على مجال ـ بل مفهوم اللعبة نفسه الذى أحاول تطويره فى النهاية .

إيبوليت :

إنه ثابت فى اللعبة ؟

ديريدا :

إنه الثابت من اللعبة . .

إيبوليت :

إنه قاعدة اللعبة .

ديريدا :

إنه قاعدة اللعبة التى لا تحكم اللعبة ؛ قاعدة اللعبة التى لا تهيمن على اللعبة . الآن ، عندما تستبدل بقاعدة اللعبة اللعبة نفسها ، فإن علينا إيجاد شىء آخر غير كلمة قاعدة rule . وإذن ، فيما يتصل بالجبر ، أظن أنه مثال تكون فيه مجموعة الأشكال الدالة أو العلامات ـ إذا شئت ـ محرومة من مركز . ولكن يمكن أن ننظر إلى الجبر من وجهتى نظر . إما بوصفه مثالاً أو مثيلاً للعبة التى لا مركز لها على الإطلاق ، تلك التى تحدثت عنها ؛ أو يمكن أن نحاول النظر إليه بوصفه مجالاً محدوداً من موضوعات مثالية ، منتجات ، بالمعنى الذى يقصد إليه هوسرل ، تبدأ من تاريخ ، من عالم الحياة Lebenswelt ، من ذات . . إلخ ، تؤسس ، تخلق موضوعاتها المثالية . ومن ثم ، علينا أن نكون قابلين لأن نصنع استبدالات ، بأن نعيد تنشيط الأصل - الذى تكون فيه الدوال التى تبدو ضائعة - هى المشتقات .

أظن أن ذلك كان طريقة التفكير فى الجبر قديماً . ولعله يمكن للمرء أن يفكر فيه على نحو مغاير بوصفه صورة للعبة . أو غير ذلك ، يمكن للمرء أن يفكر فى الجبر بوصفه مجالاً لموضوعات مثالية ، أنتجها النشاط الذى نسميه

ذاتاً أو إنساناً أو تاريخاً ، وهكذا ، نستعيد إمكانية الجبر فى مجال الفكر الكلاسى ؛ أو غير ذلك ، ننظر إليه بوصفه مرآة غير ساكنة لعالم جبرى بكل معنى الكلمة .

إيبوليت :

ما البنية إذن ؟ لا أستطيع اتخاذ مثال الجبر بعد الآن . كيف تحدد لى البنية ؟ حتى نرى أين المركز .

ديريدا :

مفهوم البنية نفسه ـ كما قلت فى مواضع أخرى ـ لم يعد مرضياً لوصف تلك اللعبة . كيف تحدد البنية ؟ البنية يجب أن تكون ذات مركز . ولكن هذا المركز يمكن أن يكون فكراً ، كما كان قديماً ، مثل خالق أو كائن أو مكان ثابت طبيعى ، أو يمكن أن يكون نقصاً ، أو شيئاً يجعل « اللعب الحر » ممكناً ، بالمعنى الذى يتحدث معه المرء عن لعبة فى آلة Jeus dans la machine ولعبة القطع Jeu des pièces والذى يتلقى ـ وذلك ما نسميه التاريخ ـ سلسلة تحديدات من الدوال التى بلا مدلولات ، وأخيراً ، التى لا يمكن أن تكون دوال إلا إذا بدأت من هذا النقص . ولذلك ، أرى أن ما قلته يمكن أن يفهم على أنه نقد للبنيوية بالقطع .

Richard Macksey

ريتشارد ماكسى :

قد أخرج على خطوط اللعبة (hors jeu) لو حاولت أن أحدد هؤلاء اللاعبين الذين يمكن أن ينضموا إلى فريقك فى نقد الميتافيزيقا الذى تمثله نظريتك المؤقتة عن اللعبة . ومع ذلك ، فقد أدهشنى التعاطف الذى يمكن أن ينظر به شخصان معاصران إلى الإمكانية الماثلة التى تدعونا أنت ونيتشه nietzsche إلى تأملها . أفكر ، أولاً ، فى الإنجاز المتأخر للمفكر يوجين فنك Eugen Fink ، الفينومينولوجى « الإصلاحى » الذى تربطه بهيدجر علاقة متضادة . فحتى فى الحلقات الدراسية الباكرة التى عقدت فى كريفيلد krefeld وريمون Royaumont ، كان يستعد لمناقشة المكانة الثانوية للعالم التصورى ، ولأنه يرى الوجود Sein والحقيقة Wahrbiet والعالم Welt بوصفهم جزءاً لا يقبل الاختزال لمسألة أولية واحدة . مؤكد أنه فى كتابه (السؤال الأولى Vor-Fragen) وفى الفصل الأخير من كتابه عن نيتشه يحسن الفكرة الزرادشتية Zarathust عن اللعبة game بوصفها خطوة خارج (أو وراء) الفلسفة . ومن الشائق أن نقابل تصوره عن نيتشه وتصور هيدجر Heidegger لنيتشه أيضاً ؛ إذ يبدو لى أنك تتفق معه فى الارتداد بالأولية الأخيرة للوجود Sein إلى الموجود Seiendes ، ومن ثم تحقيق بعض النتائج اللافتة للنقد بعد الإنسانى لموضوعنا المعلن ، وهو « العلوم الإنسانية » . ذلك لأنه بالتأكيد ، فى « اللعب من حيث هو رمز للعالم » Spiel als Weltsymbol فإن لعبة العالم المترأسة هى ، إلى أبعد حد ، سابقة ومجهولة المصدر ، سابقة فيما يتصل بالقسمة الأفلاطونية للوجود والمظهر وفقد المركز الإنسانى الشخصى .

أما الشخصية الثانية فكاتب جعل المركز المتغير لشعرية القصصية اللعبة السردية فى (ليلة إجماع) ، ذلك المعمارى وسجين المتاهات ، خالق بييرمينار Pierre Menard .

ديريدا :

أنت تفكر ، بلاشك ، فى خورخي لويس بورخيس .

Charles Moraze

شارل مورازى :

مجرد ملاحظة ـ فيما يخص الحوار الدائر فى العشرين عاماً الماضية مع ليفى شتراوس حول إمكان قواعد

grammar غير قواعد اللغة ـ أنا أكن قدراً كبيراً من الإعجاب لما فعله ليفى شتراوس فى نظام قواعد الأسطوريات ، وأحب أن أشير إلى أن هناك قواعد أيضاً للحدث event . إن المرء يمكن أن يضع قواعد للحدث . إنها أكثر صعوبة فى تأسيسها .

وأظن أننا سنبدأ فى الشهور القادمة ، السنوات القادمة ، فى أن نتعلم كيف يمكن أن تستن هذه القواعد أو ، بالأحرى ، هذا الجهاز من قواعد الأحداث . فهذه القواعد تقود إلى نتائج ، ويمكننى قول ذلك بالنظر إلى تجربتى الشخصية على أى حال ، أقل تشاؤماً من تلك التى تشير إليها .

Lucien Goldman

لوسيان جولدمان :

أريد القول إنى أجد لديريدا ـ الذى لا أوافق على نتائجه ـ وظيفة منشطة فى الحياة الثقافية الفرنسية ، ولهذا السبب أكن له التقدير . لقد قلت مرة إنه يعيد إلى ذهنى ذكرى وصولى إلى فرنسا عام ١٩٣٤ . فى ذلك الوقت ، كانت هناك حركة ملكية نشطة جداً بين الطلاب ، وفجأة ظهرت مجموعة تدافع عن الملكية كذلك ، ولكنها كانت تطالب بملك ميرڤنجى Merovingian فعلا .

فى هذه الحركة من نفى الذات أو المركز ، إذا شئت ، التى يحددها ديريدا بطريقة متميزة ، فإنه يقول ، بالفعل ، لكل الناس الذين يمثلون هذا الوضع : « ولكن أنت تناقض نفسك ؛ أنت لا تصل إلى النهاية . أخيراً ، فى نقد الأسطوريات ، إذا أنكرت وضع ، وجود ، الناقد وضرورة قول أى شىء فأنت تناقض نفسك ، لأنك ستظل السيد ليفى شتراوس الذى يقول شيئاً فإذا صنعت علم أساطير جديد . . . » حسناً ، كان النقد متميزاً ولا يستحق الأمر استرجاعه ثانية . ولكن إذا لاحظنا الكلمات القليلة التى أضيفت إلى النص والتى لها طابع تدميرى ، فإننا يمكن أن نناقش ذلك على مستوى علم العلامة (السيميولوجيا) .

ولكنى أريد أن أطرح على ديريدا سؤالاً : دعنا نفترض أنه بدلاً من المناقشة على أساس سلسلة من المصادرات التى تتجه إليها كل التيارات المعاصرة ، اللاعقلية والشكلية على السواء ، فإن أمامك وضعاً مختلفاً ، لنقل الوضع الجدلى . ببساطة تامة ، أنت تظن أن العلم شىء يصنعه الإنسان ، وأن التاريخ ليس خطأ ، وأن ماتسميه اللاهوت (الثيولوجيا) شىء مقبول ، وذلك فى محاولة لعدم القول بأن العالم منظم ، لاهوتى ، وأن الكائن الإنسانى هو الذى يضع عصاه على إمكانية منح معنى معين لكلمة تقاوم هذا المعنى ، عند نقطة بعينها ، فى النهاية .

وأصل أو أساس الذى كان من قبل حالة نمطية للازدواج الذى تتحدث عنه (أو ـ فى دراسة الكتابة ـ الفعل الذى يسجل قبل أن يكون هناك معنى) هو شىء ندرسه اليوم ، ولكننا لا نستطيع ، بل حتى لا نريد ، النفاذ إليه من الداخل ، لأنه لا يمكن النفاذ إليه من الداخل إلا فى الصمت ، بينما نحن نريد أن نفهم تبعاً للمنطق الذى نصوغه ، والذى نحاول به ، بطريقة أو بأخرى ، أن نمضى أبعد ، لا لنكتشف معنى أخفاه إله ما ، بل لنمنح معنى لعالم تلك وظيفة الإنسان فيه (وأكثر من ذلك فأنت إذا لم تعرف من أين أتى الإنسان ، فإننا لا يمكن أن نكون متسقين على الإطلاق ، ذلك لأنه إذا كان السؤال واضحاً فإننا نعلم ، إذا قلنا إن الإنسان أتى من الله ، أن امرأ سيسأل : « ومن أين أتى الله ؟ » وإذا قلنا الإنسان أتى من الطبيعى فإن امرأ آخر سيسأل : « ومن أين أتت الطبيعة ؟ » . . . وهكذا) . ولكننا نحن فى الداخل وفى هذا الموقف . وإذن ، هل يظل هذا الموقف متناقضاً بالنسبة لك ؟

Jan kott

يان كوت :

فى وقت من الأوقات ، كانت هذه العبارة لمالارميه تبدو دالة جداً : « رمية الزهر لن تلغى الصدفة أبداً » . بعد هذا الدرس الذى ألقيته علينا ، فليس من المستحيل القول « والصدفة لن تلغى رمية الزهر أبدا » .

ديريدا :

أقول « نعم » على الفور للسيد كوت . أما بالنسبة لما قاله السيد جولدمان لى ، فإنى أشعر أنه قد عزل ، فيما قلت ، الجانب الذى أسماه تدميرياً . وأعتقد ، على أى حال ، أنى كنت واضحاً تماماً فيما يتصل بحقيقة أنه ليس هناك معنى تدمير لشىء مما قلته . لقد استخدمت هنا وهناك كلمة تفكيك déconstruction التى لاعلاقة لها بالتدمير ، ويعنى ذلك القول إنها ببساطة مسألة (وهذه هى ضرورة النقد بالمعنى الكلاسي للكلمة) أن نكون يقظين إلى المتضمنات ، إلى ترسيب اللغة التى نستخدمها ـ وليس ذلك تدميراً . إنى أومن بضرورة كل شىء يتم وحتى بما تقوم به أنت ، ولكنى لا أرى مبررا لأن أتخلى أو أن يتخلى أى شخص عن جذرية العمل النقدى بحجة أنه يجازف بإجداب العلم ، الإنسانية ، التقدم ، أصل المعنى ، إلخ .. وما أومن به هو أن مجازفة الجدب والإجداب هى ، دائما ، ثمن وضوح الفكر . أما فيما يخص الحكاية الاستهلالية ، فقد كان لها وضع سيىء على ، لأنها تحددنى بوصفى ملكياً متطرفاً ، أو « متطرفاً » كما كانوا يقولون فى موطنى منذ وقت ليس ببعيد ، فى حين أن فهمى لما أفعل أكثر احتشاماً وتواضعاً وكلاسية .

فيما يتصل بإشارة السيد مورازى إلى قواعد الحدث ، يجب هنا أن أعيد سؤاله ، لأنى لا أعرف ما يمكن أن تكون قواعد الحدث .

Serge Doubrovsky

سيرجى دوبروفسكى :

أنت دائماً تتحدث عن لا ـ مركز ـ كيف يمكنك ، داخل منظورك الخاص ، أن تشرح أو ، على الأقل ، تفهم ما الإدراك ؟ لأن الإدراك هو ، تحديداً ، الطريقة التى يبدو بها العالم ذا مركز لى . وأنت تقدم اللغة بوصفها مسطحة أو مستوية . الآن ، اللغة شىء آخر مرة ثانية . إنها ، كما قال ميرلو بونتى Merleou-Ponty ، قصدية عينية . وحين أبدأ من هذا الاستخدام للغة ، بقدر ما هنالك قصد للغة ، فأنا أجد ، حتماً ، مركزاً مرة أخرى . لأنه ليس هناك « واحد » هو الذى يتكلم ولكن « أنا » . وحتى إذا اختزلت الأنا ، فإن عليك أن تعرج ، مرة ثانية ، على مفهوم القصدية الذى أعتقد أنه فى قرارة فكر كامل لا تنكره أنت ، فضلاً عن ذلك . ولذلك أسألك : كيف تصالح بين ذلك ومحاولاتك ال اهنة ؟

ديريدا :

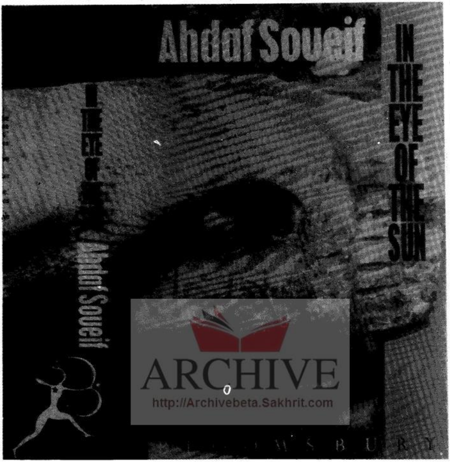
أولاً أنا لم أقل إنه ليس هناك مركز ، أو إننا يمكن أن نستمر دون مركز . إنى أعتقد أن المركز وظيفة ، ليس وجوداً being ، أو واقعاً reality ، لكن وظيفة . وهذه الوظيفة لا يمكن الاستغناء عنها مطلقاً . الذات لا يمكن الاستغناء عنها مطلقاً . أنا لا أدمر الذات ، أنا أعين لها موقعاً (أموضعها) .

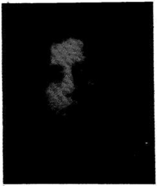
ويعنى ذلك القول أنى أعتقد أنه عند مستوى معين لكل من التجربة والخطاب الفلسفى والعلمى لا يمكن للمرء أن يستمر دون فكرة الذات . إنها مسألة معرفة من أين تأتى وكيف تؤدى وظيفتها . ولذلك أحتفظ بمفهوم المركز الذى شرحت أنه لا يمكن الاستغناء عنه ، ومفهوم الذات بالمثل ، وكل نسق المفاهيم التى أشرت إليها .

ومادمت قد ذكرتَ القصدية intentionality ، فإنى أحاول ببساطة أن أنظر إلى الـذين أوجدوا حـركة القصدية ـ التى لا يمكن فهمها فى مصطلح القصدية . أما بالنسبة للإدراك ، فلابد لى من القول إنى نظرت إليه مرة بوصفه محافظة ضرورية . وكنت محافظاً فى ذلك إلى أبعد حد . الآن ، لا أعرف ما الإدراك ، ولا أعتقد أن هناك شيئاً مثل الإدراك موجود . الإدراك ، تحديداً ، مفهوم ، مفهوم الحدس أو معـطى متأهـل من الشىء نفسه ، يقدم نفسه فى معناه ، على نحو مستقل عن اللغة ، عن نسق الإشارة . وأعتقد أن الإدراك يتوقف على مفهوم الأصل والمركز ، ومن ثم على كل ما يرتد إلى الميتافيزيقا التى تكلمت عنها ، والتى ترتد كذلك إلى مفهوم الإدراك نفسه . لا أعتقد أن هناك أى إدراك .

●

نص وإضاءات





حين صدرت رواية أهداف سويف « فى عين الشمس » منذ أشهر ، عن دار بلوسبرى عام ١٩٩٢ ، استقبلها قراء الإنجليزية استقبالاً حافلاً ، وكتب عنها نقاد كبار ، وأصبحت مثار حوار وتعليقات لا تحصى ، وتحول صدور الرواية نفسها إلى حدث أدبى . ولأول مرة تنال كاتبة مصرية تبدع بالانجليزية هذا القدر من الاهتمام الذى يستحق ما يوازيه فى اللغة العربية . ولكى تسجل المجلة أصداء هذه الرواية ، وبعض جوانب استقبالها ، تفرد لها هذا الملف الذى نرجو أن نكرره مع الأعمال الإبداعية المتميزة .

فصول

ture in English now exists in countries that were once ...ies, in many of which ...lew Zealand) English is the ... and South Africa are simi... with Gaelic and Afrikaans ...e Indian subcontinent, the ...Caribbean, East and West ...English coexists with litera...s, but if we think of Salman ...i, Wilson Harris, Derek ...ebe, Ngugi, Wole Soyinka, ...ge Lamming we are really ...ably substantial library of ...non-English works, by no ... ignorable. The same is ...ner French colonies and ...e, where the paradox of ...t directed against colonial ...:, Senghor) is still as lively ...vas when it first appeared

The Anglo-Arab encounter

EDWARD SAID

Ahdaf Soueif

IN THE EYE OF THE SUN
791pp. Bloomsbury. £16.99.
0 7475 11632

appreciable corpus of scholarly works by Arabs in dealing with characters who were entirely Arab and Muslim. She was quite successful, but the oddness of the enterprise never wears off.

Asya is a complex hybrid. Her parents are academics (the mother a professor of English at Cairo University), but her upbringing is also traditionally Muslim. Nevertheless, she is educated in English literature and, as the novel opens, is caring for her cancer-stricken maternal uncle

the impotent Saif finds out about Gerald. And then there is her tiresome research, which she does at an unnamed university in the North of England. Yet, what is quite unique about the novel's second half is that Asya is revealed to be capable of accepting and living in both halves (Arabic and English) of her life, were it not that each of them also rejects a great deal of her. Saif wants her as a dutiful wife (he refuses to have sex with her before marriage) but gives her none of the emotional and physical companionship she needs; he beats, harasses, humiliates and shames her when they are together after she has been with Gerald, but can neither be with her as husband nor let her go as woman. The scenes where he cross-examines her about her sexual relationship with Stone are painful and embarrassing, but they are brilliantly done. Raw, accurate, exceedingly searing, Asya's long association with Saif establishes Ahdaf Soueif as one of the most extraordinary chroniclers of sexual politics now writing. That her pages are about two Arabs

---

...nd of important ...tes an emblem of ...the reader more ...n 100 political or ...s. In our own cen... *Tin Drum* is one ...ki's *The Makioka* ... to "understand" ...n, one needs to

...important novel, ...he 19th century ...nts the predica...ral character by ...cter into a multi...e situations, full ...in which the per... is tested, and ... reader is also ...ge Eliot's *Midd...* ...e example. One

Egypt's Middlemarch

FICTION

Anthony Thwaite admires a vast, ambitious novel

In the Eye of the Sun
by Ahdaf Soueif
Bloomsbury, £16·99

for all its virtues, was a transitional, even hesitant, attempt at coping with Soueif's Egyptian origins and English adoption is, amazingly, to have produced a novel — a very long one, almost 800 pages — which is both an emblematic presentation of Egypt and a character study fit to be called an Anglo-Egyptian *Middlemarch*.

The precise chronological parameters of the book are May 1967, shortly before the Six-Day War, to August 1979, with an epilogue in April 1980. Asya — who is the

towards excellence and fulfilment.

Egyptian society, there are expected compromises. When she marries Saif, an international go-between with whom she is deeply in love, after an engagement of over three years, she has no idea of the trials she must undergo. Saif, it seems, cannot make love to her — or, if he does, the result is a miscarriage.

When Asya goes to England to work on her doctoral thesis, choices — or chances — in her life which she had never imagined thrust themselves forward: Mario, a South African and a friend of Saif's, Gerald, a

Behind all this, the history of Egypt, the struggle with Israel, the whole wretched entanglement of international move and counter-move in the game of nations and loyalties in the second half of the 20th century, are baleful presences. An unhappy marriage becomes a metaphor for the painful matters of history.

And yet Asya grows, learns, survives, through a succession of closely observed, grippingly and often wittily observed experiences, so that finally her conditioning, her frustrated choices, her search for "life itself", enigmatically move towards a resolution — beautifully seen in the final pages of the novel, in which a possible princess from the time of Rameses the Second is

---

PYRAMIDS AND PRECINCTS... caught between dull England and bright Egypt, the heroine of Ahdaf Soueif's novel sheds light on both

By Penelope Lively

At just short of 800 pages, **In the Eye of the Sun** (Bloomsbury, £15.99) must rate as one of this year's longest novels, whatever else it may be. Ahdaf Soueif has been saddled with the sort of blurb that makes any self-respecting author flinch: "a significant, near miraculous original: the Great English Novel about Egypt which is also the Great Egyptian Novel about England." The only value of

to invade her life and effectively to destroy her marriage. We leave her, eventually, back in Cairo once more, free of Gerald but also bereft of Saif. Like her mother, who has had to come over and serve time in the dire northern campus in order to help her daughter over the crisis, we feel a considerable exasperation with Asya's capacity for disruption and emotional catastrophe.

BOOKS
FICTION

Eastern psyche under western eyes

By Rana Kabbani

IN THE EYE OF THE SUN
by Ahdaf Soueif, Bloomsbury £16.99

SOCIETIES, it could be argued, become knowable only from the literature they produce. Could a Martian learn much about nineteenth-century England without Dickens? Would Latin America have emerged from its solitude without García Márquez? Quite single-handedly, Ismail Kaderé brings Albania to us, in from the cold.

class Egyptian family who grows up in Cairo, her life seemingly charted out for her despite a background of war and political upheaval. She falls in love and marries Saif, an intelligent but frustrating man, only to find her sexual life growing more and more problematic. Unhappy, she leaves for England and a PhD. There, her certainties crum-

---

Asyah and Saif

Frank Kermode

In the Eye of the Sun
by Ahdaf Soueif.
Bloomsbury, 791 pp., £15.99, 25 June, 0 7475 1163 2

This remarkable novel labours under what some might think serious disadvantages. First of all, at around four hundred thousand words it could be thought on the long side for a

You have by now learned to put up with the 'hads', but what about the 'woulds'? They aren't, as it were, far enough back: but English offers no tense, no sort of continuous pluperfect, to register the sense of 'had would'. The

● قام بالترجمة : هالة البرلسى ، غادة نبيل

اللقــاء الـعــربى الإنجليزى

إدوارد سعيد

يوجد الآن العديد من الأعمال الأدبية المكتوبة باللغة الإنجليزية التى تنتمى إلى البلدان التى كانت فيما مضى مستعمرات بريطانية . وتمثل اللغة الإنجليزية اللغة المشتركة ، فى بعض هذه البلدان ، مثل كندا أو أستراليا ونيوزيلندا ، ولا يختلف الحال كثيرا فى إيرلندا وجنوب أفريقيا ؛ فالإنجليزية هى اللغة السائدة رغم مزاحمة اللغة الغيلية والأفريكانية لها . ونجد الأدب المكتوب بالإنجليزية فى شبه القارة الهندية والأجزاء البريطانية من الكاريبى ،وشرق وغرب أفريقيا جنبا إلى جنب الأدب المكتوب بغيره من اللغات . وإذا نظرنا إلى كتابات سلمان رشدى ، وأنيتاديساى ، وويلسون هاريس ، وديريك ولكوت ، وشينوا آتشيبى ، ونجوجى ، وول سوينكا ، وج . م . كويتزى ، وجورج لامينج سنكتشف أننا بصدد مكتبة عامرة غنية إلى أبعد حد من الأعمال غير البريطانية المكتوبة باللغة الإنجليزية ، وكلها كتابات لا يمكن أن توصف بالسطحية ومن ثم لا سبيل إلى إغفالها . وينطبق ذلك على المستعمرات الفرنسية بالمثل . وينطوى ما أنتجته من أدب فرانكوفونى - على مفارقة أنه مكتوب باللغة الفرنسية ويتجه ضد الاستعمار الفرنسى . ولا تزال كتابات فانو ، وسيزير ، وسنجور ، حية ، وفاعلة تماما ، كما كانت عندما ظهرت لأول مرة منذ جيل أوجيلين .

ولكن كل ذلك لا ينطبق على الوطن العربى الذى كان مقسما إلى وقت قريب بين الاستعمارين : البريطانى والفرنسى ؛ ففى الجزائر والمغرب نجد العديد من الكتاب العرب والمسلمين لا يستخدمون إلا اللغة الفرنسية عندما يكتبون ، أذكر منهم : كاتب ياسين ، وآسيا جبار ، وعبد الكبير الخطيبى ، وطاهر بن جلون . ولكن فى هذين البلدين نفسيهما نجد أيضا أن الاستقلال السياسى عن فرنسا قد أفرز أدباً جديداً باللغة العربية فى كل من الشعر والرواية والنقد والتاريخ والتحليل السياسى ، بل المذكرات الشخصية ، وتلك كتابات يتم تداولها الآن ، ليس على المستوى المحلى فحسب ، بل فى الجانب الشرقى كله من العالم العربى أو ما يسمى بالمشرق .

ولقد كان هناك دوما أدب لبنانى لا يستهان به مكتوب باللغة الفرنسية ، جنبا إلى جنب الإنتاج العربى الأكثر تميزا ، وقد كان لبعض نماذج هذا الأدب الفرانكو لبنانى ، من مثل مقالات ميشيل شيحة ، أثر سياسى مهم فى تزويد الطائفة المارونية بهوية غير مسلمة بل غير عربية كذلك فى مجتمع سنى عربى ، ولكن ذلك لا ينتقص من المقدرة الأدبية الفذة لكتاب آخرين مثل : جورج شحادة ، وإيثل عدنان ، ونادية توينى ، وصلاح ستيتيه ، وغيرهم من الكتاب الذين تعتبر أعمالهم المكتوبة باللغة الفرنسية أعمالاً لبنانية صميمة بل عربية صميمة أيضا

أما فيما يتصل بأدب المشرق المكتوب باللغة الإنجليزية ، فمن المحير أنه فى مجمله أقل تأثيرا وإحكاماً من نظيره المكتوب بالفرنسية ، ونذكر من الكتاب الذين نضجوا فنيا قبل الحرب العالمية الثانية : إدوارد عطية ، وجورج أنطونيوس ، ولكل منهما عمل رئيسى واحد . ويبقى كتاب (العرب ينهضون) لأنطونيوس هو الكتاب الكلاسى التأسيسى للقومية العربية ، وإن كان غير ذى بال فيما عدا ذلك .

أما ثريا ابنة جورج أنطونيوس فقد كتبت روايتين باللغة الإنجليزية ، ولكن ما كتبته الابنة لا يختلف عن أعمال أبيها من حيث إنها جميعا مجرد نماذج متفرقة . ولم يكتب جبرا إبراهيم جبرا على مدى عمره الإبداعي الطويل سوى رواية واحدة باللغة الإنجليزية ، وبضع مقالات نقدية فذة جنبا إلى جنب رواياته وأشعاره الشهيرة باللغة العربية . وهناك أيضا عدد ضئيل من الكتاب المصريين لعل أهمهم وجيه غالي ومجدى وهبه ممن أنتجوا عددا قليلا من النصوص الأدبية باللغة الإنجليزية .

ولاشك فى وجود أسماء أخرى هنا وهناك . ولابد أن ثمة العديد من الأبحاث التى كتبها كتاب عرب باللغة الإنجليزية . ولكن إذا ما قورن كل ذلك بالإنتاج الفرنسى فى شمال أفريقيا ولبنان ، فإن قائمة الأعمال الإنجليزية فى مجملها تبدو غير ذات بال .

ولم أستطع التوصل إلى سر ذلك ، خاصة أن النفوذ البريطانى ظل متغلغلاً لسنوات طويلة فى العالم العربى ، كما أن هناك العديد من المدارس الإنجليزية رفيعة المستوى والعديد من الجامعات الناطقة بالإنجليزية فى العالم العربى . ولم أجد حلا ، بالمثل ، للغز الكامن وراء حقيقة أن اللقاء بين الثقافتين العربية والفرنسية قد نتج عنه حصاد أدبى أكثر تميزاً من الذى نتج عن لقاء الثقافتين العربية والإنجليزية . هل يمكن أن نعزو السبب إلى أن استخدام اللغة الإنجليزى فى الأدب قد ظل حكراً على بضعة أفراد متفرقين ينتمون إلى أقلية دينية معينة ؟ أم يرجع السبب إلى أن اللغة الإنجليزية كانت تستخدم فى فروع معينة من العلم فحسب ، من مثل الإدارة والعلوم الاجتماعية والسياسة الدولية ؟ كل ذلك جائز ، يضاف إليه أنه فى ذلك الوقت ظهرت طفرة فى الكتابة العربية جعلت الكتاب القلائل الذين يستخدمون الإنجليزية يبدون كمن يشذ عن القاعدة . ولكن لماذا ينطبق ذلك على الإنجليزية دون الفرنسية ؟ ذلك هو السؤال الملح الذى يجب على كل كاتب مصرى ، أو فلسطينى أو عراقى أو أردنى ، أن يواجهه . وتقدم لنا رواية أهداف سويف الجديدة الإجابة . وهى أن اللغة الإنجليزية تكون أكثر ملاءمة عندما يكون موضوع الرواية وأحداثها يدور فى إنجلترا ، بين أشخاص معظمهم من الإنجليز ، وهو للغرابة ما لايحدث فى الرواية العربية المعاصرة أو حتى فى أجزاء منها ، فقد كان واحد من أوائل موضوعات الكتابة فى الوطن العربى هو « الفِرنجة » ، و« الفرنجة » هو اللفظ الذى يطلق عادة على الأوروبيين . وكانت هذه الكتابات تتناول هؤلاء الأجانب على أنهم كائنات غامضة ، عربية ، ومثيرة للإعجاب أحيانا ، يمكن وصفها والإفادة منها ، لكن يظل التناول مقصورا على الشكل الخارجي دون الجوهر . ومن هنا ، كان الشىء الجديد الذى تقدمه أهداف سويف فى رواية (فى عين الشمس) هو أنها تكتب عن إنجلترا وعن مصر من الداخل ، مع أن مسقط رأس بطلتها « آسيا العُليا » هو مصر ، كما أنها تدين بدياناتها وهى الإسلام . لقد قضت آسيا المرحلة المبكرة من تعليمها فى مصر ، أما بريطانيا فهى موطن دراستها العليا ونضجها وإبداعها الأدبى . ويلاحظ أن أهداف سويف عندما كتبت (عائشة) التى نشرت عام ١٩٨٣ قصرتها على الحياة المصرية ، وكان عليها أن تكتبها بلغة إنجليزية تحقق المعادلة الصعبة فى استخدام لغة إنجليزية اصطلاحية جزلة للتعبير عن شخصيات عربية ومسلمة ، وقد نجحت « أهداف » فى ذلك ولكن صعوبة تلك المهمة وغرابتها ظلتا قائمتين .

نعود إلى « آسيا » ، وهى نتاج خليط معقد ، فوالدها ووالدتها أستاذان بالجامعة . أمها أستاذة الأدب الإنجليزى بجامعة القاهرة ، وآسيا نفسها دارسة للأدب الإنجليزى ، ومع ذلك فقد نشأت نشأة إسلامية صرفاً . ونراها فى مطلع الرواية الذى تجرى أحداثه فى منتصف عام ١٩٧٩ تفكر فى خالها حامد المريض بالسرطان الموجود بإنجلترا ، ثم تعود بالذاكرة إلى مايو ١٩٦٧ وقبل الحرب مع إسرائيل بأيام لتتذكر أن هذا الخال قد أصبح معاقا نتيجة لحادث سيارة مروع ، وكلها ذكريات أساسية فى تكوين وجدان آسيا وتشكيله ، ثم تبدأ الأحداث الفعلية للرواية بآسيا فتاة مراهقة ، ونراها تجتاز فترة الامتحانات ، ونعيش معها أول حب فى حياتها ، ونتعرف قصة عائلتها الكبيرة الممتدة التى تقصها علينا بتمهل وتفصيل شديد . وإذا كانت أحداث (عائشة) تقع فى جو شبه فولكلورى بعيدا تماما عن السياسة ، فإن أحداث (فى عين الشمس) تقع وسط تاريخ سياسى مضطرب ؛ من صدمة حرب ١٩٦٧ ، وقسوة حرب الاستنزاف ، وقيام الاشتراكية العربية ، وموت جمال عبد الناصر (وهو الحدث الذى عبرت

عنه أهداف بطريقة غاية فى الإبداع مما جعله من أكثر أحداث الرواية رسوخا فى الذهن) ورحلة السادات إلى القدس واتفاقيات كامب ديفيد ، وقصف الجنوب اللبنانى ، وظهور حركة المقاومة الفلسطينية والاحتلال الاسرائيلى للضفة الغربية وغزة .

توظف المؤلفة هذه الأحداث التاريخية أحيانا بوصفها مهادا للأحداث اليومية العادية ، وفى أحيان أخرى نجدها تقدمها بوصفها صورة مضادة للعالم الخاص بالبطلة ، ولكننا فى كثير من المواضع نجد أن السياسة تؤثر تأثيرا فعالا فى الشخصيات ، فالتناقض بين السادات وعبد الناصر يتجلى لنا من خلال إيمان « آسيا » بأن الأول مساوم مراوغ بينما الثانى يمثل رمزاً قومياً وشخصية أبوية محبوبة ؛ وأيضا من خلال « حسين » زوج « دينا » ، الأخت الصغرى لآسيا ، وهو شاب يسارى زج به فى السجن فى عهد السادات ، ومن خلال « سيف » زوج آسيا الذى يعمل فى المخابرات العسكرية « السورية » فى دمشق ، كما أن أحداث الشغب التى قامت بسبب زيادة أسعار الخبز فى بداية عام ١٩٧٧ أتاحت الفرصة للعديد من المناقشات السياسية المحتدمة بين « آسيا » وأصدقائها ، هذا بالإضافة إلى أن حضور إليوت ريتشاردسون وروبرت همفرى لجنازة عبد الناصر قد جعل سيف يتنبأ أن السادات سيصبح وثيق الصلة بالولايات المتحدة قريبا . ولكن أفضل أجزاء الرواية التى يبلغ فيها المزج بين الحياة الخاصة والعامة ذروته هو عندما تتأمل « آسيا » الاختلافات بينها وأمها « لطيفة » فى مسألة ترك اللغة العربية والاتجاه إلى الإنجليزية ، ففى حين يمثل هذا القرار للطيفة مرسى قراراً ثوريا لأن جيلها هو الجيل الذى انتزع جامعة القاهرة من البريطانيين بعد ثورة ١٩٥٢ مباشرة ، فإن القرار نفسه لم يكن يحمل لآسيا مجداً أو انتصاراً ، فقد ذهبت إلى إنجلترا للحصول على رسالة الدكتوراه لمجرد حاجتها لأن تذهب بعيدا عن عملها وطلابها ومحيطها الاجتماعى بأسره ، وأن تقيم جدارا يفصل بين ذلك كله وذاتيتها العنيدة ، ومن هنا جاءت كل الأحداث السياسية فى الرواية أحداثا شخصية ، نفسية وشعورية . وينطبق ذلك على النصف الثانى من الرواية بوجه خاص ، إلى درجة أن المزج بين ما هو سياسى وما هو نفسى يصل فى بعض الأحيان إلى أبعد حد من التركيز والتكثيف .

إن أقوى أجزاء رواية (فى عين الشمس) هو ذلك الجزء الذى تستعرض فيه أهداف سويف القيود المفروضة على حياة آسيا من حيث هى امرأة عربية تعانى من زوجها « سيف ماضى » المفرط فى التحفظ والاحتشام والذى يتحول فى بعض الأحيان إلى شخص سادى ، وتعانى أيضا من « جيرالد ستون » ذلك العشيق الإنجليزى الفظ الذى يستحوذ عليها جنسياً ، وتعانى كذلك من رسالة الدكتوراه المليئة بالرطان وبكل ما هو غريب ومعقد ، وتورد اهداف فقرات عديده منها فى أكثر من موضع فى الرواية . تشكل هذه المجموعة من الأعباء ما تطلق عليه آسيا « الجزء التعس » من حياتها ، الجزء الذى يبدأ بسلسلة طويلة من الرغبات الجنسية المكبوتة مع سيف ، ولحظات غير مشبعة من المتعة المحرمة مع جيرالد ، يتلوها وصف تفصيلى للعذاب الذى يسومه الزوج الضعيف جنسيا لزوجه ، عندما يعلم بأمر ذلك العشيق ، ثم هناك أيضا رسالة الدكتوراة المضنية التى تعمل فيها البطلة فى جامعة مجهولة الاسم فى شمال إنجلترا . ولكن يظل أكثر أجزاء النصف الثانى من الرواية تفرداً هو ذلك الجزء الذى يصور لنا قدرة آسيا على التوفيق بين الشطرين العربى والإنجليزى فى حياتها ، مع أن كل جزء منها يحاول أن يلفظ الآخر ، ففى الوقت الذى يريد سيف لزوجه أن تكون زوجا وفية ، لا يحقق لها أى إشباع عاطفى أو جسدى ، كما يرفض أن يمارس معها الجنس قبل الزواج . والنتيجة أنه ينهال عليها ضربا وسبابا وإهانات مقذعة ، عندما يعلم بأمرها مع جيرالد ، أى أنه لا يستطيع أن يكون زوجا حقيقيا لها ، وفى الوقت نفسه لا يريد أن يتركها لتحيا حياتها ، بوصفها امرأة . وتعد المشاهد التى يستجوبها فيها زوجها عن تفاصيل علاقتها الجنسية مع جيرالد من أكثر المشاهد إيلاما وإثارة للحرج . ومع ذلك فقد كتبت ببراعة فائقة . إن تصوير أهداف سويف العفوى ، الدقيق ، واللاذع ، للمعاناة التى تحسها آسيا مع سيف يجعل منها واحدة من أكثر الكاتبات اللاتى يتناولن موضوع العلاقات الجنسية تميزاً . وكون الزوج والزوجة من العرب قد جعل الرواية أكثر تفردا ، نظرا لندرة ذلك سواء فى الروايات الإنجليزية أو العربية . إن جيرالد لا يفهم شيئا عن مهاد آسيا ، كما أنه لا يستطيع أن يمنحها ثقته الكاملة ، وبالتالى فإنه لا يستطيع أن يستحوذ عليها كلية ، وتخف وطأة الحزن على آسيا نسبيا ، عندما تشغل نفسها بكتابة رسالة

الدكتوراه القاسية . ومن هنا ، فإن الرواية هي عرض للصراع الثقافي الذي تعيشه البطلة ، وهو المحل نفسه الذي تعانيه بطلات روايات جورج إليوت التي تشير إليها أهداف سويف في مواضع كثيرة من روايتها ، ولكن تبقى « آسيا » شخصية فريدة ليست تكرارا لأية شخصية من شخصيات جورج إليوت الشهيرة .

هل يمكن وصف رواية (في عين الشمس) بأنها رواية عربية كتبت باللغة الإنجليزية ؟ نعم ، ولكن السبب في ذلك لا يرجع فحسب إلى المهاد العربي للبطلة ، وعائلتها ، وأصدقائها ، بل لأن أهداف سويف قد استخدمت في تصويرها المستنير لشخصية آسيا لغة رفيعة للغاية لا تشعرنا لحظة واحدة أنها مجرد ترجمة إنجليزية دقيقة لنص كتب في الأصل باللغة العربية ، فالرواية إنجليزية أصيلة ، وقوية ومليئة بالتراكيب الاصطلاحية ، وإن كانت روحها عربية صرفاً . وتتباين اللغة التي تستخدمها آسيا بين ما هو منمق وما هو مقتضب ، أو تلميحي ، أو هجي ، أو مؤلم ، أو شعري ، أو أخرق أو متدافع . ولا يجب أن ننظر إلى آسيا على أنها رمز أو تجسيد للمرأة العربية ، لأنها شخصية مصرية صميمة ، وجدت نفسها في بيئة غربية ، وحافظت على مصريتها رغم ذلك .

وتعود آسيا إلى مصر وإلى الإسلام في خاتمة الرواية بعد أن تخلصت من سيف وجيرالد ، تعود إلى مصر حيث الآيات القرآنية ، وأغاني أم كلثوم ، وصور عبد الناصر ، والقاهرة التي نجت من الاحتلال البريطاني ليأتي السادات كي يحيلها إلى مركز تجاري أمريكي ، يختلط كل هذا بذكرياتها العائلية وشعورها بكيانها من حيث هي امرأة مصرية لكل العصور . وفي المشهد الختامي من الرواية ، نجد آسيا تقف مبهورة أمام تمثال لامرأة فرعونية راقدة في الرمال ، ويحفرها فلاح عجوز من أن تظل واقفة هكذا أمام التمثال ، أو أن تلتقط له صورا فوتوغرافية ، ولكنها تقنعه بالسماح لها بتصوير التمثال ، وفيما هي واقفة تتأمل النظرة الهادئة التي تكسو وجه التمثال ، برغم ما يحيط به من قتامة وكآبة ، إذا بها ترى نفسها بوضوح « في ضوء الشمس » ، امرأة مصرية تحملت وقاومت مثالب الحياة الحديثة والحياة في المنفى ، وظلت كما هي ، لم تتغير .

هذه الخاتمة ليست نهاية للرواية ؛ بل هي استراحة مؤقتة ، خالية من عبء تقديم كشف حساب للبطلة أو النطق بأحكام نهائية تعسفية ، وإنه لمن أسباب نجاح رواية (في عين الشمس) أن أهداف سويف ، برغم كل الإغراءات ، لم تضع نفسها في قالب المدافع عن الغرب في مواجهة الشرق ، أو أن تنصر العرب ضد الأوروبيين ، بل حاولت بكل صبر وهدوء أن تقدم لنا كلا الجانبين ، وتذهب مع آسيا إلى حال سبيلها ، آسيا التي لا تنتمي بكل كيانها إلى جانب دون الآخر ، على الأقل من الناحية الإيديولوجية . لقد نقلت أهداف سويف تجربة الانتقال من الجانب العربي إلى الجانب الغربي ثم العودة مرة أخرى بطريقة بارعة كل البراعة ، ودون تعصب أو لهجة خطابية . ولأن آسيا مطمئنة إلى عروبتها وإسلامها فلم تشعر بالحاجة إلى إثبات ذلك ، والشيء البديع في الرواية أن أهداف يمكن أن تقدم مثل هذه الهجرة التي قامت بها آسيا باللغة الإنجليزية ، ومن ثم تظهر أن الصياغة التقليدية للخطاب العربي (والغربي) عن الآخر لم تعد كما كانت عليه . ففي الواقع ، هناك الكثير من ثراء الرؤية والقدرة على تخطي الحواجز ، وأخيرا التكامل الإنساني الوجودي . ومن يهتم بملصقات الهوية القومية على أية حال ؟

●

ميدلمارش المصرية

أنتونى ثويت

هناك نوع مهم من أنواع الرواية يغدو رمزا لأمة ، يخبر القارىء عن أناس هذه الأمة أكثر مما تفعله مائة دراسة سياسية أو اجتماعية . مثال ذلك ، فى هذا القرن ، رواية (طبلة الصفيح) لكاتبها الألمانى جونتر جراس ورواية (الأخوات ماكيوكا) لكاتبها اليابانى تانيزاكى ، اللتان تشبعان حاجة القارىء لفهم ألمانيا واليابان .

وهناك نوع آخر من الرواية لا يقل أهمية عن النوع الأول ، وهو النوع الذى كان سائداً فى القرن التاسع عشر ، حيث يعرض المؤلف لمحنة الشخصية المحورية ، عن طريق الزج بهذه الشخصية فى العديد من المواقف الصعبة ، ويتم ذلك على أكثر من محور ، سواء فى الحبكة الرئيسية أو فى الحبكات الثانوية ، مما يشكل أكثر من امتحان للشخصية الرئيسية وللقارىء على السواء . وتعد رواية (ميدلمارش) الإنجليزية لجورج إليوت خير مثال لهذا النوع من الروايات ، بحيث لا يمكن للمرء أن يقرأ هذه الرواية دون أن « يتحد » مع بطلتها دوروثيا .

إن ما فعلته أهداف سويف فى رواية (عائشة) أول أعمالها الروائية الطويلة التى تمثل ، برغم كل محاسنها ، مجرد محاولة انتقالية وجلة من الكاتبة للتوفيق بين أصولها المصرية وبيئتها الإنجليزية الجديدة ، قد تمخض عن رواية ، بل رواية طويلة للغاية ، تصل إلى حوالى ثمانمائة صفحة ، تقدم مصر تقديما رمزيا . وفى الوقت نفسه دراسة لشخصية محورية ، على نحو يمكن معه وصف الرواية بأنها (ميدلمارش) الأنجلو - مصرية .

يمتد الإطار الزمنى المحكم لرواية (فى عين الشمس) منذ مايو ١٩٦٧ قبل حرب الأيام الستة بفترة وجيزة إلى أغسطس ١٩٧٩ ، بالإضافة إلى خاتمة تصل بنا إلى شهر أبريل من عام ١٩٨٠ . « وآسيا » ، وهو اسم الشخصية المحورية أو دوروثيا (فى عين الشمس) ، وهى تلك الفتاة المراهقة التى نراها فى بداية الرواية تنضج تدريجياً إلى أن نخالها أصبحت امرأة رشيدة مع نهاية الرواية . ولدت آسيا فى عائلة موسرة ، متميزة علميا وأكاديميا فى مدينة القاهرة ، ومن هنا كان عليها أن تثبت جدارتها بل تميزها ، وها هى تغدو فتاة ذكية تبث فيها أمها المولعة بإنجلترا ، وبكل ما هو إنجليزى ، حب دراسة الأدب الإنجليزى .

ولكن حتى فى هذا المستوى المتميز لصفوة المجتمع المصرى ، فهناك حلول وسطى لابد من قبولها ، وإحباطات لابد من مواجهتها ، فمثلا عندما تتزوج آسيا من سيف الذى تحبه بشدة ، بعد خطبة امتدت أكثر من ثلاث سنوات ، لايكون لديها أدنى فكرة عن المحن التى عليها أن تجتازها ، ومنها أن سيف غير قادر ، فيما يبدو ، على ممارسة الجنس ، وإن فعل فإن النتيجه تكون الإجهاض .

وعندما تذهب آسيا إلى إنجلترا للحصول على درجة الدكتوراه تكتشف أن الخيارات أو الفرص المتاحة لها فى حياتها الجديدة ، والتى لم تكن تتخيلها يوما ، قد بدأت تنهمر من كل

صوب وحدب ، فها هو « ماريو » وهو رجل من جنوب أفريقيا وأحد أصدقاء سيف يعترف لها بحبه ، وها هو « جيرالد » ، ذلك الشاب الضائع الذى يعمل لنيل درجة الماجستير فى التسويق ، يعلن عن وجوده فى حياتها ويهبها نفسه ، بل إن ذلك الأخير يلح عليها فى اتخاذ قرارات مصيرية لاقبل لها بها .

ومن وراء ذلك كله ، يقبع تاريخ مصر ، وكفاحها مع إسرائيل ، ووقوعها فى شرك التحرك الدولى الشائك فى لعبة السياسة المراوغة والانتماءات الدولية ، فى النصف الثانى من القرن العشرين ، يبدو تاريخ مصر تتابع كيانات مشئومة يغدو معها زواج آسيا الفاشل رمزاً لتصاريف التاريخ المؤلمة .

ولكن على الرغم من ذلك كله تنضج آسيا وتتعلم وتحاول البقاء عبر مجموعة متعاقبة من التجارب القاسية والمحكات المرسومة بدقة وذكاء يأخذ بالألباب ، حتى إن تبدل آسيا وتقلبها وفشلها فى الوصول إلى الاختيارات المثلى وبحثها الدائم عن « الحياة نفسها » ، كل هذا يؤدى بها بطريقة غاية فى الرقة - إلى حل نراه يتبدى فى أبهى صوره فى الصفحات الأخيرة من الرواية ، حيث يتم الكشف عن إحدى الأميرات من عهد رمسيس الثانى .

لقد استحوذت على هذه الرواية ، استغرقتنى إلى الدرجة التى تحملنى على الاعتراف بأنها تحفة أدبية .

أهرامات وأفنية

بنيلوبى لايڤلى

تعد رواية (فى عين الشمس) واحدة من أطول روايات هذا العام ؛ إذ تربو صفحاتها على ثمانمائة صفحة ، بخلاف صفحات أخرى عديدة . لقد كانت أهداف سويف مكبلة بالكلمات التى استخدمها الناشر للتعريف بالكتاب والتى تجعل أى مؤلف يحترم نفسه يجفل ، إذ يقول : «إنها رواية هامة وشبه معجزة ، إنها الرواية الإنجليزية العظمى عن مصر وفى الوقت نفسه الرواية المصرية العظمى عن إنجلترا» ، ولعل القيمة الوحيدة لهذه المبالغة السخيفة أنها تشير إلى موطن قوة أهداف سويف بوصفها كاتبة تجمع بين عالمين ، فهى تعرف إنجلترا معرفة عميقة للغاية مع أنها مولودة فى مصر . ويضفى هذا القدر من مرونة رؤية أهداف سويف ، واتساعها ، بعداً آخر على سردها الرحب المتمهل لحكاية فتاة مصرية شابة بما فيها من حب وتجارب حياتية ، إلى أن تبلغ الثلاثين من عمرها . ولكن الرواية أعمق وأرحب من ذلك بكثير ، إذ نجد أن أهداف ، بذكاء لماح ، قد جعلت من «آسيا» الشخصية المحورية ، أداة لتصوير حياة الأسرة المصرية المتوسطة بكل دقة ، وأولت عناية خاصة لمكانة المرأة بها ونتعرف فى أسرة آسيا على والديها اللذين يحظيان بمكانة أكاديمية رفيعة ، وعلى أختها المثالية العنيدة ، وعلى العمات والخالات والأعمام والأخوال ، وعلى ذكرياتها مع جدها وجدتها الحبيبين. وتتدفق كتابة أهداف سويف المفعمة بالمعانى عن العلاقات الحميمة بين النساء ، ونلمس دفئاً وحيوية فى ذلك الجزء من الرواية الخاص بالأسرة وما يجرى بين أفرادها من مناقشات ، فنرى آسيا مع والدتها ومع صديقتها كريسى ، ثم نتعرف على سيف بعد ذلك بقليل ، الحب الوحيد لآسيا والزوج المنتظر .

ونتأرجح مع زمن الرواية إلى الوراء تارة وإلى الأمام تارة أخرى ، وإن كنا نتعرف الماضى باستفاضة . ففى المهاد ، نجد الشرق الأوسط يغلى بين الصراع العربى الإسرائيلى ، ومشكلة منظمة التحرير الفلسطينية ، والأردن ، وظهور الحماس القومى . وفى غمرة تدفق الأحداث ، نجد المؤلفة تتوقف بين الحين والآخر لتروى شيئا ما بشكل يذكرنا بالطريقة التى نراها على شرائط الأخبار التى ترد من وكالة رويتر مثلا ، حين يقطع خبر هام وصل للتو تسلسل المقال السابق له ، وهو أسلوب عسير فى السرد،ولكن أهداف سويف قد طعمته بأسلوبها فى الكشف عن أدق خلجات الشخصيات والتغلغل فى حياتها بدرجة تجعل القارىء يتفاعل معها بكل حواسه ، فيقلق مع كريسى لاختفاء حبيبها ، وابن عمها الذى ذهب إلى سيناء أثناء حرب ١٩٦٧ ولم يصلها خبر منه أو عنه منذ ذلك الحين ، ويجزع مع آسيا للقبض على زوج أختها الذى سجن وعذب لقيامه ببعض أعمال الشغب والتخريب الطفيفة التى لا تكاد تذكر .

ولكن يبقى زواج آسيا من سيف بعد أربع سنوات من الرغبة الموءودة هو محور الرواية . هى تملؤها الرغبة والشبق ، وهو يتعلل بحتمية الانتظار والتمهل . وأخيرا تتزوج آسيا من سيف لتفاجأ بأن عليها أن تحيا حياة تعسة من الكبت الجنسى الذى ينطوى عليه زواج مع إيقاف التنفيذ ، ذلك على الرغم

من أنها فى إحدى المرات قد حملت بطريقة أشبه بالمعجزات ولكن النتيجة كانت الإجهاض . وهكذا ظل الزوجان حبيسى دائرة أزمتها الجنسية وسوء الفهم العاطفى ، من زوجة ترى أن زوجها لا يعيرها القدر الكافى من الاهتمام ، والزوج على الطرف المناقض يشعر بالنبذ .

تذهب آسيا للالتحاق بإحدى جامعات شمال إنجلترا للحصول على درجة الدكتوراه عن «الاستعارة» فى الشعر الإنجليزى . وهنا ندلف مع البطلة إلى النصف الثانى من الرواية ، حيث الوصف القوى الممتع للحرم الجامعى الموحش ، ومناطق التسوق فى يوم تغلق فيه المتاجر أبوابها فى ساعة مبكرة ، والأماكن التى يصفها الإنجليز بالشواطىء وليست كذلك من قريب أو بعيد ، والبحر الذى تقف أمامه آسيا مشدوهة . وعندما يبلغ القارىء هذه المرحلة من الرواية يكون قد اتحد تماما مع هذه البطلة الجذابة الذكية إلى درجة تجعله يشاركها معاناتها فى قراءة بعض الكتب المبهمة التى تُعنى بالتحليل النقدى للشعر الإنجليزىّ ، والمقالات الأكاديمية العسيرة التى «يبدو فهمها كمضغ الحصى» ويقاسمها القارىء شوقها إلى شمس مصر وبهائها .

تلوح لآسيا كارثة فى هيئة شخص كريه يدعى جيرالد يعمل لنيل درجة الماجستير فى التسويق ، فيقع فى حب آسيا وتستسلم له الأخيرة دون مبرر منطقى ، فهى لا تزال تحب سيف ، ولكنها تسمح لهذا الفاسق الغادر أن يغزو حياتها ويدمر زواجها .

وتعود آسيا إلى القاهرة مرة أخرى بعد أن تحررت تماما من جيرالد ، وإن كانت قد حرمت أيضا من سيف . ولا يسعنا إلا أن نشارك أمها شعورها بالسخط العارم إزاء ما وجدت عليه ابنتها من تمزق وانهيار وضياع عاطفى ، عندما ذهبت إليها فى الحرم الجامعى بشمال انجلترا لتقضى معها بعض الوقت حتى تجتاز الابنة محنتها .

ويبقى السؤال : هل هناك مبرر لطول الرواية بهذا القدر المبالغ فيه ؟ لابد لنا أن نعترف أن هناك مواضع تتأرجح فيها الرواية على حافة الهاوية ، حيث تعطى انطباعا قريبا مما تتركه الروايات الرخيصة المثيرة للغرائز ، وهو الأمر المضلل لأن رواية (فى عين الشمس) عمل تأملى ذكى ، وهناك مواضع أخرى نجد فيها إسرافاً مخلا فى الحوار ، كما أننى لا أستطيع إنكار الأثر الإيجابى الذى كان سينتج عن تسليم الرواية لمراجع يختصرها بعض الشىء ، ولكننى ــ بعد أن بحث بما فى نفسى صراحة ــ يحق لى أن أعقب بأننى قد قرأت الرواية باستغراق واستمتاع كاملين .

●

فى عين الشمس

قراءة أولية

رضوى عاشور

تفرض المقارنة نفسها ؛ إذ يصعب على القارىء العربى لرواية (عين الشمس) ، (دار بلومسبرى ، لندن ، ١٩٩٢) ، ألا يتذكر ذلك النص الروائى الأول الذى كتب العلاقة بين « الأنا » و « الآخر » . ومع ذلك ، فالمسافة بين « محسن » ، بطل (عصفور من الشرق) ولسان حال الكاتب ، و « آسيا العُلَما » بطلة رواية أهداف سويف ، مسافة شاسعة ودالة . فالأنا فى نص الحكيم كالعصفور ، هشّة تتخبط فى فضاء الآخر ، مرتبكة وموزعة بين غرب يسحرها ، فتتطلع إليه تطلب القرب منه ، وغرب يجرحها فتثأر منه بتمجيد ذاتها دفاعا ورد فعل . أما الأنا فى (عين الشمس) فأكثر ثباتا ، لا تتغنى برسوخ جذورها ولا تستشعر الحاجة لتمجيد الذات أو الدفاع عنها .

والمسافة بين (عصفور من الشرق) ، (١٩٣٨) ، (وعين الشمس) ، (١٩٩٢) ، مروراً بـ (موسم الهجرة إلى الشمال) ، (١٩٦٤) ، مسافة من التجارب الدالة تاريخيا ، يتعين على الدارسين مستقبلا فحصها ، ليس فقط من زاوية الأدب وتاريخه ولكن أيضا من زاوية التاريخ العام

تحكى رواية (عين الشمس) عن « آسيا العُلَما » : فتاة من الطبقة الوسطى المصرية ، حصلت على الثانوية العامة عام ١٩٦٧ ، وتخرجت من قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب جامعة القاهرة ، وتزوجت ، وسافرت إلى إنجلترا وحدها لمواصلة تعليمها . وفى غربتها عانت وتخبّطت وارتبكت حياتها الزوجية ، وصادقت شابا إنجليزيا ، فلم تزدها العلاقة به سوى تعثر على تعثر . ثم استطاعت ، فى نهاية المطاف ، أن تحقق قدرا من التوازن النفسى .

هما رحلتان فى رحلة : رحلة البراءة إلى التجربة ، ورحلة فتاة مصرية إلى غرب تألفه عبر سنوات إقامتها فيه مع والديها ، وعبر معرفتها ودراستها لآثاره الأدبية . وفى الرحلتين معاناة ووحشة ، ونضج فى نهاية المطاف ، يُكتسب ويُضفى على البطلة امتلاءً لا يخلو من حزن . وشاطىء الوصول فى الحالتين ملامسة أليفة للذات ، وتصالح داخلى ، واحتضان للأنا الفردية والجماعية .

وتنتهى رواية أهداف سويف بخاتمة قوامها ثلاثة مشاهد ، أولها عند ضريح الجدّ الذى تزوره الأسرة مجتمعة . وتنقلنا الكاتبة فى سرد متقاطع بين صوت المقرىء يتلو آيات من سورة يس ، وتيار شعور آسيا وأفكارها وهى تتأمل وتسترجع . وثانيها فى بيت العائلة حيث يحيط الصغار بآسيا وهى تحكى لهم حكاية من حكايات ست الحسن . وفى المشهد الثالث والأخير تسترجع آسيا زيارة قامت بها لإخميم فى صعيد مصر حيث شاهدت تمثالاً لأميرة فرعونية نصف مغمور فى الرمال .

وباختيارها لهذه المشاهد الثلاثة ، تبرز أهداف سويف تراث مصر الثقافى بمصادره الفرعونية والإسلامية والشعبية ، وهو التراث الذى تستند إليه آسيا وتنمو به وفيه وهى تتحرك فى سياق عائلتها الممتد أو فى مدن الغربة الموحشة .

ومن مفارقات هذا النص الكبير قيمةً وحجما (تقع الرواية فى ٧٩١ صفحة من القطع الكبير) ، أن أهداف سويف التى اختارت أن تكتب باللغة الإنجليزية ، وأن بطلتها آسيا العلما الأكثر معرفة بالثقافة الغربية وانفتاحا عليها ، كانتا أكثر احتضانا للأنا الجماعية بتاريخها وثقافتها من توفيق الحكيم فى (عصفور من الشرق) ، وغيره ممن تناولوا الموضوع نفسه باللغة العربية .

وتفصيل ذلك أن أهداف سويف لا تنطلق من مقولة إيديولوجية جاهزة عن شرق وغرب ، فلا الشرق روح ولا الغرب مادة ، ولا هما ، فى منطق النص ، عالمان متضادان متنافران . ومصر فى النص بتشعبها فى الزمان والمكان ، بتناقضاتها الاجتماعية والثقافية ، بألوانها الزاهية أحيانا والكابية فى أحيان أخرى ، تستعصى على الاختزال فى فكرة ، وكذلك إنجلترا بطبيعة الحال . تُسقط أهداف سويف الموقف المسبق والفكرة الجاهزة وتقدم الحياة فى تفاصيلها التى تتجلى . ولا يعنى هذا غض الطرف عن تاريخ مُثقل بالعداوات والجراح يجسده أسد بريطانى حاد المخالب ينهش ، وبلاد عرب مجرحة منهوبة الموارد ، فهذه أيضا من بين تفاصيل الصورة التى لا تصح دونها .

ولعله من المناسب هنا الإشارة الى تلك الفقرات التى نرى فيها آسيا العلما واقفة أمام نهر التايمز تتأمل : مصر هبة النيل ، تفكر آسيا ، ولكن هذا النهر يبدو كأن وجوده فى المكان محض مصادفة ؛ فهو لا يطعم البلاد ولا يهلكها جفافه . تتبع آسيا المراكب السابحة فى التايمز وتقارنها بمثيلاتها فى نيل مصر ثم تتطلع إلى المبانى والتماثيل الراسخة الفخمة ، عتاد الإمبراطورية : « شُيِّدت طبعا بالقطن المصرى والدين وثروة الهند وسكر جزر الهند الغربية وقرون من المغامرة والاستغلال انتهت بتقسيم العالم العربى وخلق دولة إسرائيل . . . إلخ . إلخ . فلماذا إذن لا تجد فى قلبها ما يدفعها إلى الشعور بالنفور والمرارة أو أى شىء سوى الإعجاب والاستمتاع بجمال المشهد واتساقه ؟ » . تتساءل آسيا إن كان السبب هو وعيها أن ذلك كله صار حكاية قديمة تنتمى إلى الماضى ، ما دامت الإمبراطورية قد أفلت شمسها فلم تعد علامات مجدها سوى آثار تشهد على ما كان قائما ولم يعد . أم أن تاريخ بريطانيا ، تواصل التساؤ ل ، قد تسلل إليها مع مـا ألفته وحفظته من أشعار وأفكار ؟ تحدق فى رجل من المارة ، إنجليزى الهيئة والملامح ، تفكر ما الذى يقوله لها لو أنها شاركته تأملاتها ، تواصل منولوجها الداخلى توجهه إليه هذه المرة : « بسبب إمبراطوريتك يا سيدى جاءت إلى القاهرة فى الثلاثينيات عانس فى منتصف العمر ، جاءت من مانشستر لتدرس اللغة الإنجليزية فوقعت فى حبها صبية شعثاء صغيرة فى الثانية عشرة من عمرها . ومنذ تلك اللحظة ، وحتى الآن ، عاشت وتنفست الأدب الإنجليزى . كانت هذه الصبية هى أمى . وها أنا الآن هنا . لا أستطيع التنصّل من مسئولية وجودى ولا من كونى هنا ، اليوم ، أقف بجوار نهرك . ولكنى لم آت إليك للأخذ فقط ، لم آت إليك صفر اليدين : أحمل إليك شعرا عظيما كشعرك وإن كان بلسان آخر ، أحمل إليك العيون السوداء والبشرة الذهبية والشعر المجعّد ، أحمل إليك الإسلام والأقصر والإسكندرية والأعواد والدفوف والنخيل وأبسطة الحرير والشمس والبخور وطرائق الشهوة » . يمر عابر السبيل وتواصل تفكيرها :

« أم أن ذلك كله سخف ، سخف وسذاجة ؟ ! إنه استعمار مشئوم انزرع فى روح روحها ، نوع من الاستعمار لا ينهيه تمرد ولا معاهدة ؟ ما الذى يحدث لها إذا انتفض الأسد الطاعن فى السن مستيقظاً ـ كما حدث فى عام ١٩٥٦ ـ وزأر ومدّ مخالبه ـ مخالبه العتيقة الصفراء والحادة لا تزال ـ مدّها إلى مصر أو سوريا أو العراق أو أى بلد عربى آخر ؟ ما الذى تفعله ساعتها وهى تقف هنا فى أفخاخه وشراكه ؟ » . تحدق آسيا إلى التايمز مرة أخرى وتقول لنفسها : « نهر هو نهر هو نهر ، ماء وسمك ، لا سمك على الأرجح فماؤه قذر . ما الذى فيه إذن . . جئت ؟ آه يكفى ، تقول لنفسها ، إنه على حق [تقصدر زوجها الذى كانت قد تشاجرت معه قبل ذلك مباشرة] إنه على حق . . . أنتِ فعلا ميلودرامية » .

لا يختزل النص الحياة ولا التاريخ . بل ينقل وعيا مركبا بعلاقة مركبة تمتزج فيها المعرفة الحميمة والألفة بالجرح والنفور بالتجاوز . وتنتشر الكاتبة تجربة بطلتها بما فيها من خيوط متشابكة متداخلة متناقضة عبر تيار المشاعر والأفكار . تتداعى وتتساءل وتنتقل من احتمال إلى احتمال نقيض . وتسرى فى

المشهد روح تهكمية « خبيثة » محبب لا يكتفى بالسخرية الضمنية من موقف دارج يدافع عن الأنا بتمجيدها بل يمتد إلى تهكم آسيا من نفسها : « أنت فعلا ميلودرامية ! » .

فى نصها لا تنهمك أهداف سويف بإدانة الآخر أو التعريض به ، وإن كانت « تصفى الحسابات » بشكل آخر ، إذ تقدم صورة تبدو إنجلترا فيها أقل ثراءً ورسوخا فى ضوء حياة مصرية تعتنى برسمها . مصر فى النص نسيج ممتد من علاقات بشرية وتفاصيل نفسية واجتماعية وأساليب حديث وسلوك محمولة كلها على تراث حضارى ممتد . وكأن الكاتبة فى ذكاء لا يخلو من دهاء مدت على مرأى منا بساطا شرقيا من تلك الأبسطة الفذة فى خصوصية نسجها ، ومدت فى الوقت نفسه بساطا آخر أنتجته الآلة الحديثة لا تنميق فيه ، مدت البساطين ولم تعلق ولم تطلق أحكاما وتركت للعين المرهفة تعشق ، أو تمر مرَّ الكرام .

ورغم ذلك ، فليست صورة الحياة المصرية فى نص أهداف سويف صورة مثالية ؛ تصدّر الجمال وتسقطُ سواه ؛ فتفاصيل الصورة تشى بالقبح كما تشى بالجمال وتجسد الفقر والتخلف والقمع كما تجسد الثراء الحضارى . تحيط الكاتبة بتفاصيل الصورة بين الانتقال الرشيق السريع عبر شرائح اجتماعية وأنماط حياة متباينة كل التباين من نساء قرويات فى صعيد مصر إلى بنات يرتدين ملابس السباحة فى نادى الجزيرة ، ومن حى شعبى إلى حرم الجامعة . ولا تنفى التفاصيل الواقعية للصورة وجود غلالة رقيقة من محبة وحنين تحيط بها : محبة الأصيل لأصله وحنين المغترب لأهله والطفولة .

وفى النص مستويات زمنية متعددة . هناك أولا مستوى زمن الكتابة : تكتب الوقائع فى مجملها من منظوره ، وهو شهور معدودة بين عامى ١٩٧٩ و ١٩٨٠ ، ومن هذه المساحة فى الزمان يتحرك وعى آسيا العلما ، يفعل ويتفاعل ويسترجع ويستحضر وقائع مضت ووعيا ، كان وعيها ، وجاوزته .

وهناك مستوى ثان هو زمن الأحداث الروائية المسترجعة : يبدأ من عام ١٩٦٧ وهو تاريخ حصول البطلة على الثانوية العامة ، وحرب ١٩٦٧ وحادث عائلى مؤسف وقع فى يوم ٥ يونية نفسه حين دهمت سيارة جيش مسرعة خال آسيا وخلفته معوقا . وينتهى هذا المستوى الزمنى مع انتهاء الرواية فى عام ١٩٨٠ ، وبهذا يتداخل جزء من المستوى الزمنى الأول مع المستوى الثانى . أما المستوى الثالث فيحمل إلى النص تفاصيل بلا حصر : يعود بعضها إلى ما قبل تاريخ البطلة وولادتها ، تفاصيل عن طفولتها وأفراد عائلتها وشخصيات عابرة ، وإن توقفت بما يكفى لتلتقط ذاكرة آسيا شيئا من ملامحها وحكاياتها . وعبر هذه المستويات الثلاثة تنقل أهداف سويف تواريخ آسيا العلما الممتلئة بالحياة والمعنى . وليست هذه التواريخ سوى وقائع شخصية تتداخل مع وقائع التاريخ الوطنى : حرب ١٩٦٧ ، حرب الاستنزاف ، موت عبد الناصر ، حرب أكتوبر ، معاهدات كامب ديفيد ، الحركة الطلابية فى السبعينيات ، بدايات المدّ الإسلامى . ووقائع تضفرها الكاتبة أحيانا لتصبح جزءاً من الحدث الروائى أو تقدمها وثائقية متتابعة كما تتلقاها آسيا العلما من الجريدة اليومية ونشرة الإذاعة .

ومركز النص شخصية البطلة آسيا العلما وهى شخصية لها خصوصيتها النفسية ، إذ تتميز بذكاء شديد وخيال متقد وحس ساخر ، وطفولة موزعة بين إحساس عالٍ بالذات ، واحتياج ملح للآخرين . ويتحرك وعى البطلة فى حركة دؤوبة بين الاستدعاء والتخيل . وبقدر ما تنشط الذاكرة ، وتبعث ما مضى من تفاصيل نابضة ، حاضرة ، يتقد الخيال ، ويحمل كل مشهد واقع آفاق إمكانية لم تحدث ، ويمكن أن تحدث وكأن اللحظة الراهنة مدرج للطائرات تقلع منه فى كل لحظة إلى مساحات من الماضى أو مساحات متخيلة محتملة وممكنة أو غير ممكنة .

وفى اجتهادها للإحاطة بشخصية آسيا العلما وتداعيات عقلها التى لا تتوقف ، تستخدم أهداف سويف الاسترسال وتوظفه توظيفا هائلا . وبالاسترسال تدخل الرواية تفاصيل بلا حصر عن عشرات الشخصيات ومئات الوقائع وآلاف اللحظات فى القاهرة أو لندن ، فى بلدة فى شمال إنجلترا أو قرية فى صعيد مصر . ترسم أهداف سويف باستفاضة وافية أو بلمسات ماهرة سريعة أستاذا جامعيا هنا أو طالبا بائسا هناك ، خادمة ريفية أو حالما ثوريا .

تتصدر الصورة آسيا العليا ومن ورائها مباشرة أسرتها ، أمها وأبوها وزوجها وخالها وخالتاها وجدها وجدتها وأيضا صديقتها وصديقها ، ومن ورائهم نساء ورجال عديدون يرفدون عالم الرواية بتنوع وجودهم وثرائه .

وتعقد أهداف سويف عبر نصها أكثر من حوار مع نصوص أخرى من بينها (أنّا كارينينا) لتولستوى وروايات جورج إليوت ، و (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح . وفى تقديرى أن محاورة (عين الشمس) لتلك النصوص جديرة بدراسة قائمة بذاتها ، واكتفى هنا بالإشارة إلى محاورة نص تولستوى . ففى (أنّا كارينينا) يقدم الكاتب الروسى قصة امرأة مرهفة تعذبها زيجة بائسة ويجتاحها حب جارف ينتهى بهلاكها . وفى (عين الشمس) على غير ذلك ، تتعثر الزيجة ، ليس بالضرورة لأن الزوج كريه (هو على العكس من ذلك وسيم لطيف وذكى ومعطاء) ، أو لأن الحب رومانسى جارف ، ولكن الزيجة ، كما فى (أنّا كارينينا) ، تتعثر وفزع العلاقة مع غير الزوج تتكرر ، تحاصر وتكاد . تهلك ولكنها فى نص أهداف سويف لا تهلك حيث نار التجربة التى تحرق ، أيضا تعمّد . وتنتهى آسيا ، بخلاف بطلة تولستوى ، باستعادة توازن مكلف يختزل عادة فى عبارة « النضج » . ويتحرك طيف أنّا كارينينا صامتا فى خلفية النص ، ووعى آسيا العليا يضفى على الرواية شيئا من معناها وثرائها .

وإن كانت (عين الشمس) إنجازاً روائياً كبيراً فإن الإنجاز اللغوى ، فى تقديرى ، هو الأبرز والأهم .

لقد اختارت أهداف سويف أن تكتب روايتها باللغة الإنجليزية لأسباب تخصها . وما يخصنا هو ما فعلته بهذا الاختيار ، وهنا نتوقف .

سلكت أهداف سويف طريقا شقه الكتاب الأفارقة (والهنود أيضا وإن بدرجة أقل) حين كان عليهم أن يكتبوا تجارب واقعهم بلغة ليست لغتهم الأم ، فاختار تيوتولا وآشيبى وشوينكا من نيجيريا ونجوجى من كينيا وكامارا لايى وسيمبينى عثمان من السنغال وغيرهم أن يطعّموا الإنجليزية أو الفرنسية التى يكتبون بها بعناصر من ثقافتهم الأم : مفردات وأمثال وحكم وتركيبات لغوية تضفى على اللغة الأجنبية شيئا من روح الثقافة القومية وتقرب المسافة بين تجربة متجذرة فى تاريخ بعينه ولغة تستخدم للتعبير عن تجربة أنتجها تاريخ مغاير . اجتهد الكتاب الأفارقة ونجحوا بدرجات متفاوتة فى تطويع اللغة بما يفى باحتياجاتهم . ولكن الحق أقول إن أهداف سويف وهى تسلك طريق من سبقوها من الكتاب الأفارقة فاقتهم قدرة وإنجازا فليست الإنجليزية التى كتبت بها أهداف سويف روايتها هى الإنجليزية المتعارف عليها ، وإن بقيت لغة إنجليزية يفهمها قارىء تلك اللغة .

وفى تقديرى أن الكاتبة قد استخدمت أداتين أساسيتين ، أولاهما التطعيم وثانيتها الترجمة ، ووفقت فى جعل نصها المكتوب بلغة إنجليزية ينبض نبضا بروح مصرية خالصة .

طعمت أهداف سويف لغتها بالعديد من الاقتباسات من العبارات اليومية الدارجة والآيات القرآنية والأحاديث النبوية والأمثال الشعبية والحكم والأغانى والصور . . . إلخ . واستخدمت بطبيعة الحال الترجمة لنقل ذلك إلى الإنجليزية ، ولكنها استخدمت الترجمة أيضا باستفاضة وبلا حرج فى أجزاء كبيرة من النص وتحديدا فى لغة الحوار بين الشخصيات المصرية ؛ فجاء الحوار ترجمة دقيقة لحوار بالعامية المصرية تنقل روحها عبر نقل موفق لمفرداتها وصورها وتراكيبها وإيقاعاتها وحسها الساخر الفكه .

وليست اللغة التى أنتجتها أهداف سويف مجرد أداة ضرورية لنقل التجربة الحياتية لفتاة مصرية والسياق الثقافى لهذه التجربة ، بل إنها بثرائها المرتكز على ثقافة غنية متميزة المفردات تعزز ذلك النسيج الحضارى الذى تنقله الكاتبة ، وكأنها تقول بشكل ضمنى : تأمل هذه الحياة وثراءها المتجذر فى تاريخ ممتد يتجلى فى كلام الناس ، حتى الكلام !

نفس شرقية تحت عيون غربية

رنا قباني

إذا أردنا أن نتعرف مجتمعا ما ، فلن نجد أمامنا أصدق من الأدب الذى أنتجه هذا المجتمع ، فلو أراد أحد سكان كوكب المريخ مثلا أن يتعرف المجتمع الإنجليزى فى القرن التاسع عشر ، فلن يجد أفضل من روايات ديكنز ، وما كان لأمريكا اللاتينية أن تبزغ من وحشتها دون جارسيا ماركيز ، وحتى ألبانيا فقد قدمها إلينا إسماعيل قدرى بمفرده بعد أن أزاح عنها الجليد .

ويبقى على المجتمع العربى أن يزيح الستار عن نفسه بإنتاجه الأدبى ، فهذا المجتمع يكاد يكون مجهولا تماما لدى من يعيشون خارجه ، ويرجع ذلك التعتيم إلى عدة أسباب ، منها أن اللغة العربية لغة صعبة الترجمة إلى الإنجليزية كما هو معروف ، والترجمة تنتقص من قدرها ، وتفقدها الجرس المميز والمعنى الحقيقى لها فتصبح مسخاً مشوها . وبوجه عام ، فإن الرواية العربية أكثر قابلية للترجمة ، من حيث كونها جنساً أدبياً حديثاً لايزال فى مرحلة التدفق والسيولة ، وذلك بالقياس إلى الشعر العربى ، الذى ظل إلى وقت قريب وسيلة التعبير الأدبى الرئيسية لدى العرب . وعلينا أن لانغفل العداء السياسى والثقافى المتأصل لكل ما هو عربى كذلك ، والإصرار المتعمد على تجميد المجتمع العربى فى قوالب مبتذلة سلبية للغاية . يضاف إلى أن المجتمعات العربية يتم عرضها وتقديمها إلى الاعين الـ عن طريق أقلام غربية ، فنجد كتابا من أمثال ت . إ . لور ولورنس داريل يرسمون صورة غير أمينة للعرب .

ولكن رغم ذلك ، شهد العقد الأخير من هذا القرن ثو جديدة فى الكتابة العربية ، حين قدمت نساء عربيات أفضل الأعمال الأدبية المنشورة ، وآثرن أن ينشرنها باللغة الإنجليزية أو الفرنسية ، سواء فى شكل الرواية أو غيرها من أنواع الكتابة ، وذلك لكى تصل أصواتهن واضحة معاصرة ، وجادة . وإذا كانت ملامح العالم العربى قد بدأت تتضح أمام الأعين الغربية ، فإن الفضل يرجع فى ذلك إلى جهد وإبداع الكاتبات العربيات .

وتنتمى أهداف سويف إلى هذه الزمرة من الكاتبات اللائى يتسمن بقدر كبير من الجرأة ، إذ بلغ طول (عائشة) أول أعمالها القصصية ثمانمائة صفحة ، ونظراً لأننى عندما قرأت هذا العمل وجدته سطحيا ومروعا أكثر مما ينبغى ، فقد أسقط فى يدى عندما رأيت روايتها الثانية (فى عين الشمس) فى حجم الأولى نفسه . ولكن سرعان ما بهرتنى الرواية الأخيرة التى كتبت بقدر كبير من الذكاء والمهارة ، وتدور حول مصر الحديثة .

بطلة القصة : « آسيا » فتاة تنتمى إلى عائلة من الطبقة المصرية المتوسطة ، قاهرية النشأة ، تسير حياتها وفق خطة محددة الملامح على الرغم من ظروف الحرب والاضطرابات السياسية . وتقع آسيا فى حب « سيف » ، وهو شاب ذكى ، ولكن عندما يتم زواجها تخيب كل آمالها فيه إذ تكتشف أنه ضعيف من الناحية الجنسية ، وتحيا معه حياة زوجية فاشلة .

وتسافر آسيا إلى إنجلترا لإعداد رسالة الدكتوراه . وهناك ، وقد انهارت ثقتها فى كل شىء ، تتعرف « جيرالد » - ذلك الشخص البغيض المتحرر جنسياً ، الذى يوجه الضربة القاصمة لزواجها . وقد جاء تصوير أهداف سويف لعودة آسيا إلى الحياة مرة أخرى غاية فى الإبداع ؛ إذ عكست نفسية المرأة بأمانة شديدة ، وكشفت بلا هوادة عن الفجوة الثقافية الهائلة بين الإنسان العربى ونظيره الغربى . كما تناولت فى روايتها العائلات العربية بمنتهى الدقة ، إلى درجه أن كل عربى لابد أن يجد نفسه فى هذه الرواية ، ويتبين الأحداث الجسام التى مرت بالبلاد سواء على المستوى النفسى أو الاجتماعى ، ومن ثم يشارك شخصيات الرواية الإحساس بالآلام المهينة المصاحبة لهزيمة ١٩٦٧ ، ومرارة الحياة تحت ضير الحكم المتعسف ، وردود الفعل القاسية عند سماع أنباء تعذيب الأصدقاء ، ورومانسية الحب العربى ، وقوة الأم العربية ، وعمق الرابطة الغريزية بين الآباء والأبناء التى لم تنفصم عراهاوالحمد لله ، والصراع بين ما هو محافظ وما هو متحرر ، الذى يختفى أحيانا عندما يجد المرء نفسه فى أرض غريبة ، ممزقا بين لهيب الشوق إلى الوطن وعذاب العجز عن التأقلم .

يعد الحوار الذى دار بين آسيا ومحروس ، ذلك الطالب المتزمت ، فى وقت كان كلاهما يعانى مرارة التمزق والضياع فى إنجلترا ، من أكثر لحظات الرواية تميزاً ورسوخا فى الأذهان .

وأخيراً ، فإننى أرى أنه كان على الناشر أن يرسل برواية أهداف سويف إلى مراجع كى يختصر منها مالا يقل عن مائة صفحة . ولكن على الرغم من طولها ، فإن هذا لاينفى أنها رواية ممتعة للغاية .

●

« آسيا وسيف »

فرانك كيرمود

تعانى رواية (فى عين الشمس) لأهداف سويف ، وهى رواية رائعة ، مما قد يظنه البعض مآخذ خطيرة . أولها أن البعض قد ينتهى ، بعد قراءة رواية فى حوالى أربعمائة ألف كلمة ، إلى أن يرى فيها مجرد حياة مرشحة للحصول على درجة الدكتوراه من سن الطفولة إلى بلوغها الثلاثين من عمرها . ويمكن دحض هذا الحكم على أساس من السوابق المولدة ، فرواية التربية يغلب عليها الطول عادة : ولكن فى هذه الأيام فإن الحجم الثقيل من الروايات يميل إلى الارتباط بالقرن التاسع عشر أو أكشاك الكتب فى المطارات ، حيث تنتظر الرواية عبور قارىء ذى ثقافة عالية . ومهما يكن من أمر ، فإن ما يخرج به القارىء المنصف من الرواية يمنعه من إدانتها بالنظر إلى حجمها .

أما المأخذ الثانى والأكثر خطورة ـ فى نظرى على الأقل ـ فهو الخاص باستخدام المؤلفة لزمن المضارع التاريخى فى سرد هذه الرواية الطويلة ، وهو زمن يتميز بوجه عام بأنه لا يعطى للقارىء الكسول أية فرصة للاسترخاء فى انتظار أن يقص عليه المؤلف الحكاية كاملة بلا أدنى جهد من جانبه ، ولذا ، فإنه فى حالة الرواية القصيرة نسبيا يساعد هذا الزمن على الإبقاء على السرد متجددا ومبهراً حتى آخر الرواية.ولكن إذا زادت الرواية على الثمانمائة صفحة ، وهو الحال فى رواية أهداف سويف ، فإن هذا الزمن يصبح مثيراً للضجر ، ويخلق مشكلات لا حاجة لنا بها عند الإشارة إلى ماضى الأحداث المعيشة بالفعل ، فمثلا عندما تريد المؤلفة أن تعبر عن حدث قد تم بالفعل فإن عليها أن تستخدم فعلا مساعدا . أضف إلى ذلك أن هناك العديد من الجمل التى تلجأ فيها المؤلفة لاستخدام زمن الماضى التام ـ وتكمن خطورة الاستخدام المفرط لمثل هذه الأزمنة فى أنها تجذب نظر القارىء إلى جمل قد لا يكون لها أهمية خاصة . ومن ثم ، فإنها تشتت انتباهه بلا طائل .

ولكن ، مثل كل شىء آخر فى هذه الرواية ، فإن هناك تعمد لاستخدام الأزمنة على هذا النحو ، بغض النظر عن التوفيق فى هذا الاستخدام ، فضلا عن أنه جاء نتيجة مباشرة للتدفق السردى الرهيب الذى جعل من هذه الرواية عملا مؤثرا للغاية .

بطلة القصة دارسة للأدب الإنجليزى ، ولذلك تحفل الرواية بالإشارات إلى أمهات هذا الأدب والأغنيات السائدة فى تلك الفترة . ويدور موضوع رسالة الدكتوراه التى تعدها البطلة ، فى إحدى جامعات شمال إنجلترا ، حول دراسة الاستعارة فى الشعر من منظور لغوى ، مقتفية فى ذلك آثار علماء اللغة : بروك ـ روز ، وليتش . وتحفل الرواية بمقتطفات من هذه الرسالة الأكاديمية ، بل إن هذه المقتطفات تؤثر أحيانا فى نسيج الرواية وفى حبكتها ، فنجد أن البطلة ـ بما لها من خلفية أدبية ترفض ـ أحيانا أن تتصرف كما لو كانت مجرد بطلة فى رواية ، إذ نجدها « تتسائل : لماذا قالت ذلك ؟ » « هل لأنه يجعل السرد أكثر تشويقا وإمتاعا ؟ أم لأنه يفتح أمامها مجال الاختيار ؟ أم لأن هذه هى الحقيقة؟ » . . « نعم ، ولكن هذه

هى حياتها ـ حياتها هى وليست كتاباً تكتبه » . « هذه حياة وليست رواية ، وأنت فى الحياة لا يمكنك رصد وقت وقوع الأشياء ، هكذا الحال فى الحياة » . وفى مثال آخر تحاور آسيا زوجها العاقل وأمها ، فتقول :

قالت آسيا : أعتقد أننا إذا نجحنا فى أن نعامل الناس الحقيقيين والمواقف الحقيقية بالدرجة نفسها من الاهتمام والدرجة نفسها من الحياد الذى نمنحه لرواية ما أو لمسرحية من المسرحيات ، فإننا نصل حتما إلى فهم أفضل للأمور » .

وترد لطيفة : « ولكن الروايات والمسرحيات هى نتاج خيال واع » .

قالت آسيا : « وكذلك الحياة أيضاً » .

وقال سيف : « إلى حد معين » .

ولكن على الرغم من ذلك ، فإن المرء لا يشعر إطلاقا أن هذه الرواية تحاكى أسلوب السيرة الذاتية ، ذلك الأسلوب القديم الحديث الذى نراه فى العديد من الروايات ، لأن هذه الرواية تهتم بتقديم حياة البطلة بالقدر الذى تقدم به طرق حياة أخرى مختلفة ، بل إن جانبا من جوهر رواية (فى عين الشمس) هو أنها تكشف لنا صراع آسيا مع قصّ حياتها ، وتمزقها بين أن تضع أو لا تضع مقدمات ، ومراحل انتقالية ونهايات .

تنتمى آسيا إلى عائلة تتسم بالتواصل والاستمرارية ، ذات سمات ثقافية بارزة وطريقة حياة رائعة ، فوالدها ووالدتها يعملان أستاذين بجامعة القاهرة ، ومن ثم ، يشكلان مجتمعا صغيرا ، يمتاز بنوع من الطبقية المريحة ، المطلوبة فى عالم ذابت فيه الطبقات . وعلى الرغم من أن البيئة قد تكون غريبة على القارىء فإنها محددة الملامح ، فقد قابلت المؤلفة بذكاء بين خلفيتها الإسلامية وطريقة الحياة الأوروبية ، مما دفعها إلى أن تحيا حياة الطبقة المتوسطة ، تلك الحياة السلسلة التى لا تخلو من ترف .

وتزخر الرواية بالوصف التفصيلى لشوارع ومناظر القاهرة والإسكندرية وبعض المدن الأخرى ، والعرض المكثف للعلاقات بين الطبقات الاجتماعية المختلفة ، والرصد الواعى لنوعية الحياة الشرقية بما فيها من قواعد صارمة للغاية تحكم سلوك الفتيات الصغيرات . أضف إلى ذلك أن التاريخ السياسى الشائك المضطرب لمصر والدول العربية يظل نصب أعين القراء طوال الرواية ، فنجد هزيمة ١٩٦٧ فى مطلع الرواية ، ووفاة جمال عبد الناصر ، وغرائب السادات المزرية (كما تراها المؤلفة) . وفى مواضع أخرى من الرواية ، تشهد أحداثا ذات صلة بالسياق ، من مثل موت فيصل ، والاضطهاد فى الداخل ، والخوف من عدو لا يرحم فى الخارج .

أما فى عالم آسيا الصغير . فمن الأشياء التى يصعب تجاهلها حبها الملتبس لانجلترا حتى بعد وقوع عدوان ١٩٥٦ ، فهى ترى أن أفضل المدارس الموجودة بمصر هى المدارس ذات الطابع الإنجليزى أو المدارس ذات الإدارة الإنجليزية :

« عانس فى منتصف العمر ، جاءت من ما نشستر إلى القاهرة فى الثلاثينيات من هذا القرن لتعلم اللغة الإنجليزية ، فوقعت فى غرامها طفلة صغيرة فى الثانية عشرة من عمرها ، ومنذ ذلك اليوم وهذه الطفلة تحيا وتتنفس الأدب الإنجليزى . هذه الطفلة هى أمى ، وها أنذا الآن . . . قد يكون ذلك نوعاً من الاحتلال الذى لا تستطيع أية ثورة أن تضع له حداً ولا تستطيع أية معاهدة أن تنهيه » .

تعد آسيا شخصية فريدة من حيث كونها خليطاً من حضارتين ، فهى منغمسة فى الحياة الإسلامية واللغة العربية

وأقرب أصدقائها من المصريين ، كما أنها جميلة متأنقة على طريقة نساء مصر الثريات ، ولكنها فى الوقت نفسه تعيش للكتب الغربية والموسيقى الغربية والحياة الغربية والحرية الغربية . وهى مزاجية تماما فى حالات مغايرة ، هستيرية نرجسية ساذجة . وحياتها ، كما تقدمها لنا هذه الرواية ، حياة غير عادية بالمرة ، إذ بعد غرام طويل ، عفيف ، تتزوج آسيا من سيف ، وهو إنسان ذكى ومحبوب ، لكنه عندما يكتشف أن محاولاته لافتراعها تسبب لها ألما شديدا يقلع عن هذه المحاولات ، ولكنه ينجح فى إحدى المرات فى أن يجعلها حاملا . ولكنها

تجهض بعد ذلك ، وتحاول أن تحل مشكلتها الجنسية بوسائل صناعية ولكنها تفشل فى ذلك أيضاً ، وهكذا يختفى الجنس تماما من حياتها . وتذهب إلى إنجلترا للحصول على درجة الدكتوراه ، وهى عذراء ، رغم كونها زوجة من عدة سنوات . لم يخطر ببال سيف أن آسيا تظن أنه يهملها ولا يحفل بها ، أو أنها قد تجد لنفسها عشيقاً - وذلك ما يحدث بالفعل - معتقدة أن زوجها لن يمانع إذا علم بالأمر . وتقع آسيا فى براثن رجل إنجليزى أنانى يستغلها عاطفياً ، ورغم أنها لا تحب هذا الرجل حبا حقيقيا ، فإنها لا تستطيع أن تنفصل عنه لأنه يمنحها المتعة الجنسية التى حرمت منها وقتا طويلا . ويعرف الزوج بأمر هذه العلاقة ، ولكن لا يجول بخاطره أنها تنطوى على ممارسة الجنس بصورته الكاملة ، ولذلك ينفصل عن آسيا عندما يكتشف الحقيقة .

لقد قرأت مؤخرا كتابا لترولوب بعنوان (لقد كان يعرف أنه على حق) . ويتناول هذا الكتاب الغيرة المرضية التى ينتج عنها أن يظن الزوج أن زوجته تخونه وهى بريئة تماما ، والأدهى من ذلك أنه يعلم هذا جيداً ، ولكن يصر على تفسير عصيانها ، له فى أى أمر تافه من أمور الحياة ، بأنه معادل ومساو تماما لجريمة الزنا . والشىء الذى يميز هذا الكتاب ويمنحه شخصيته العجيبة هو أنه لا يفصح أبداً عن الأوهام والشكوك الجنسية التى يعانى منها الزوج الغيور ، لأنه ببساطة ليس من حقه أساسا أن تساوره مثل هذه الهواجس ، وهو يعرف هذا جيداً . غير أنه يعانى كل آلام ما يطلق عليه ترولوب : التركيز المرضى على فكرة الخيانة الزوجية . ولا يقل ما تتميز به رواية (فى عين الشمس) ، ويمنحها مصداقها ، عن ما فى كتاب ترولوب ، فالمؤلفة كانت صريحة بغير تحفظ فى مسألة غيرة الزوج ، كما كانت واضحة تماما فى كافة الأمور الأخرى فى الرواية . والحوار الذى استخدمته أهداف سويف فى كافة أجزاء الرواية حوار الخبير المتمكن من صنعته ، ولكن فى المشاهد التى تضم الزوج والزوجة ، بعد اكتشاف الزوج خيانة زوجته ، فإن الصنعة تغلب على الحوار بشكل مبالغ فيه ، وحتى فى أتفه المشاجرات الزوجية نجد أن الحوار يتسم بالقتامة الشديدة التى قد تتحول فى النهاية إلى هزلية مفرطة ، على نحو ما يحدث عندما يفقد سيف طريق الخروج فى هايد بارك كورنر (هذا يحدث عام ١٩٧٥ - أى قبل وضع الإشارة الضوئية فى هذا المكان بوقت طويل) ، ويظل يدور بالسيارة مرارا وتكرارا إلى أن تدله آسيا - بعد أن اشتعلت بها حاسة الاستكشاف - على الطريق الصحيح ، ولم تكن تعرف الطريق ولكنها لم تكن تقل عن زوجها عنادا . ولكن المؤلفة لم تكثر من تقديم مثل هذه المشاحنات الصغيرة التافهة التى أراها عظيمة الأهمية فى مثل هذه العلاقة الحميمة والغريبة التى تجمع بين سيف وآسيا .

وهناك فرق آخر على جانب كبير من الأهمية بين رواية (فى عين الشمس) وأية رواية ضخمة أخرى ، وهو أننا فى هذه الرواية لانجد أى حشو أو أحداث مقحمة بلا مبرر ، حتى فى أكثر المشاهد الجنسية إسهاباً وتفصيلاً ، بمافى ذلك مشهد فحص آسيا فى عيادة طبيب أمراض النساء . لقد استمدت المؤلفة عنوان روايتها من قصيدة لكبلنج عنوانها « أغنيه الأطفال الحكماء » وهم الذين تنتمى إليهم آسيا . وفى خاتمة القصة نجد آسيا تتأمل تمثالا قد تم الكشف عنه ، يرجع لعصر رمسيس الثانى « فتعود لضوء الشمس وهى فى كامل سيطرتها على نفسها » . لقد صورت أهداف سويف هذا المشهد بطريقتها الرائعة المعهودة ، فالأطفال الأشقياء يقودون آسيا إلى مكان محظور الدخول فيه ، وهناك تجد من يمنعها من استخدام الكاميرا فى تصوير التمثال ، ولكننا بعد أن بلغنا هذا الحد من الرواية ، وبعد أن عرفنا الكثير عن آسيا وعن مبدعتها أهداف سويف ، نستطيع أن نصل إلى تفسير هذا الرمز وتلك النهاية . وإذا كانت هناك نبرة انتصار فى كل من الرمز والنهاية ، فإن كليهما يستحق هذه النبرة بجدارة .

متابعات

وردية ليل ــ رواية ليل

وليد الخشاب

للوهلة الأولى ، تبدو (وردية ليـل) لإبراهيم أصلان[1] رواية عادية ، بل عادية بشدة . فلا يكـاد يحدث فيها شيء يخرج عن مشاهد الحياة اليومية لموظف فى مصلحة التلغراف ، على مدار عدة أعوام : يلتقى هذا الموظف ، سليمان ، بفتاة أمام سينما ، يذهب لتسليم برقيات ، يشرب الشاى وحده أو مـع زملائـه ، يتجاذب معهم أطـراف حديث عـادى « كالدردشة » ، يتلقى برقيات عملاء المكتب . . . نكاد هكذا أن نكون قد لخصنا الرواية بشكل سطحى . وربما رجعت طبيعة (وردية ليل) إلى أن بها ملامح تجربة شخصية تشى بفترة عمل إبراهيم أصلان موظفاً بمصلحة التلغراف .

وتتسم الرواية بوحدة ينم عنها العنوان : فهى تدور حول محور مكانى واحـد : مكتب التلغراف . والشخصيـات ، إن وجدت فى مكان آخر ، فذلك لأنها إما خارجة من المكتب أو فى طريقها إليه . أما محور الزمان ، فهو الليل . لا يكاد يحدث شىء فى الصبـاح ، وكثيرا مـا تنتهى الفصول قبيـل شـروق الشمس . وبرغم هذه الوحدة فإن هناك تـوترا خفيـا بالنص ينجم مكانيا عن الانتقال من طابق لآخر ومن موقـع لآخر ، داخل مبنى المصلحة ، وزمانيا بين وحدة الليل وتعدد الورديات عبر السنين ، فى ظروف مختلفة ، لها مذاقات متباينة .

أما إذا ألقينا نظرة فاحصة على رواية (وردية ليل) ، فإننا نعجب من استيعابها لتقنيات مركبة فى القص والرصف ، برغم بساطتها ، تجعلها سببا لطرح قضايا فنية عديدة ، نركز منها على إشكاليتى النوع الأدبى والتناص أو تفاعل النصوص .

أنواع (وردية ليل) والقصة القصيرة :

تتكون (وردية ليل) من مفتتح « فاتحة » ، وخمسة عشر فصلاً ، ومع ذلك فهى رواية قصيرة ، لا يتعدى طولها سبعا وتسعين صفحة . ويزيد من عـدد صفحاتهـا أن لكل فصـل عنوانا يحتل صفحة منفردة . وأطول الفصول تكاد تتساوى : فالفصل يحتل فى المتوسط ثلاث صفحات ، وقد يزداد نصفا ، ولا يكاد الفصل يزيد أو ينقص عن ذلك إلا فيما ندر .

وبـرغم أن الرواية ، بـاتساع حجم التجـربة فيهـا وامتداد الزمن المحاكى فيها ، لا تدع مجالا للبس فى تصنيفها ، إلا أن

قصر الفصول يستدعى ملامح نوع القصة القصيرة المتفق عليها ، ولو بشكل مدرسى[٢] . فالفصل الواحد لا يكاد يعرض إلا حدثا منفرداً ، بسيطا ، واللغة مركزة ، تستخدم جملاً قصيرة سهلة ، وتعتمد على الإيحاء أكثر منها على التصريح ، فيكفى أن يذكر الراوى فى جملة ، أن « الحريرى » ، زميل سليمان فى العمل ، قد جرح فى حرب ١٩٦٧ ، وأنه يدعى نسيان وقائع المعركة ، ثم أن يستدعى الحريرى وهو يؤذن فى منتصف الليل فى فصل آخر ، ليرسم لنا تطور نفسية قطاعات كاملة من الشباب فى رحلتها من هزيمة ١٩٦٧ إلى الذهول ، بكافة أنواعه ومسبباته ، أو « الدروشة » أو التطرف .

أما الرابط بين هذه الفصول/القصص القصيرة فهو وحدة المكان مع تنامى خط الزمان ، رغم استقلال كل فصل على مستوى الحدث وعلى مستوى اللحظة الزمنية التى يعرضها . فيكاد يكون كل فصل واقعاً فى يوم مختلف عن يوم الفصل السابق عليه ، ولا تكاد توجد علاقة تواصل سببية مثلا بين الفصل والفصل التالى عليه لا سيما فى النصف الثانى من الرواية . لكن الخطاب السردى يحسم ارتباط الفصول بعضها ببعض . ويتحمل مسئولية هذا الخطاب راويان ، أحدهما يستخدم ضمير المتكلم ، والثانى ضمير الغائب ، ويختار أحدهما على خط الزمن لحظات ليكثفها بخطابه ، ويقفز من لحظة لأخرى من فصل لفصل ، مثلما يحكى التقاء سليمان بفتاة مصادفة ، فى الشارع ، ثم لا يذكرها مطلقا فيما بعد ، ثم ينتقل فى الفصل التالى ليحكى ذهاب سليمان فى مهمة لتسليم برقية ، ثم ينتقل بعد ذلك ليحكى ملمحا سريعا من علاقة سليمان ببعض زملائه .

إن تقنية الوثبات فى الزمن قد ترد فى القصة القصيرة أو الرواية وسيلةً للتكثيف ، لأن زمن العالم أطول بالضرورة من زمن قراءة الرواية . لكن أصلان يوظف وثباته ليخلق غموضا كغموض الليل ، فأنت لا تفهم مثلا لم لا يتعامل الصديقان سليمان ومحمود بالحرارة نفسها التى نجدها فى بداية الرواية ، إلا عندما تقرأ الوصف بعناية لتكتشف أن الراوى قد قفز بك بضعة أعوام . كما أن الراوى قد يعمد إلى كسر رتابة وردية الليل بأن يكسر خط الزمن ويروى أحداثا جديدة تقع فى زمان يسبق (أو يلى) النقطة الزمنية التى انطلق منها ، أو يخرج عن الزمن تماما إلى ما يشبه الحلم ، كما فى الفصل الأخير .

لكننا نزعم أن تلك الوثبات ، إن لم تكن وليدة كتابة الرواية على مدار ست سنوات[٣] ، فهى علامة على تفتت زمن البداية ، زمن شباب سليمان وصداقته مع محمود . فمنذ الفصل الثامن يكاد كل فصل أن يمثل وثبة فى الزمن إلى الأمام (ثم إلى الخلف فى الفصل الأخير) ، تغطى كل وثبة شهوراً أو أعواماً وتحكى تشوها بسيطاً أو كبيرا يلحق بالعالم الذى رُسم فى الفصول السبعة الأولى : إذ تفتر علاقة سليمان بصديقه محمود ، ويصاب زميلهم الحريرى بما يشبه الذهول أو اللوثة . وبدلاً من برقيات التهنئة التى ترسل لعجائز يقضون أيامهم الأخيرة فى هدوء ، نجد برقيات مواطنين مطحونين بفراق ذويهم فى البلاد العربية ، . . إلخ . ويستدعى هذا التغير فى العالم ، هذا الانكسار (أو الموت) ، ما تأتى به نهاية الفصل السابع (الذى يقسم الرواية نصفين على المستوى الطباعى كذلك) : حيث نكتشف منتحراً شنقا ، يشاهدها الصديقان سليمان ومحمود معاً ، دون انفعال يذكر .

هذا بينما الزمن فى الفصول السبعة الأولى واحد ، أى أنه يغطى فترة معينة (بداية سليمان فى العمل) ، فهو زمن متطور بشكل طبيعى ومطرد ، برغم أن معظم الفصول يشغل كل منها يوما بعينه ، بل إن الفصل الرابع يبدأ حيث ينتهى الفصل الثالث . أى أن الوثبات التى أشرنا إليها لا تغطى مساحات زمنية كبيرة ، بعكس ما يحدث فى النصف الثانى من الرواية .

وردية ليل والسيناريو :

تستدعى (وردية ليل) كذلك شكل السيناريو السينمائى . فكل فصل يكاد يكون مشهداً مستقلا ، نتيجة لوحدة المكان فى كل فصل ، إذ قليلاً ما يضم الفصل أكثر من مكان واحد ، وعادة ما يكون تعدد الأمكنة ضروريا لتحرك الشخصيات . فالمشهد قد يقع مثلا فى قبو فى مبنى التلغراف ، أو فى حجرة فيه ، وقد يقع بين منزل سليمان ومنزل محمود نتيجة منطقية لحركة سليمان الذى ينزل من بيته فى زيارة لمحمود . لكننا

لا نجد مكانين فى فصل واحد لمجرد أن الراوى يصف أحداثا فى مكان ثم ينتقل ليصف أحداثا فى مكان آخر ، بل هو يتتبع فحسب حركة شخصية من شخصياته (سليمان فى العادة) .

كما أن الحوار يحتل مساحة كبيرة جداً من الرواية بالنسبة لعدد صفحاتها ، بالإضافة إلى أن الخطاب يحدد بدقة عدد الشخصيات فى كل مشهد (وهو عدد محدود يناسب طبيعة العلاقة بين رواية « وردية الليل » وبين نوع السيناريو السينمائى)[٤] . كذلك يحدد الخطاب دور وحركة كل شخصية من خلال السرد والوصف . والواقع أن السرد يؤدى وظيفة وصفية إلى حد كبير فى هذه الرواية ، فهو لا يقتصر على إيراد تطور الحدث - لأنه لا يكاد يوجد حدث - بل ينحو إلى وصف حركة الشخصيات دهابا وإيابا ، خروجا ودخولاً إلى « بؤرة » القص ، كأنما السرد فى الرواية معادل لفظى لمشاهد بصرية ، أو كأنه إرشادات لحركة الممثلين .

ويفسر هذا الطرح لجوء أصلان إلى استخدام راويين . فهو لا يلجأ لهما من قبيل التنويع و « البديع » السردى فحسب ، بل هو يلجأ إلى أحدهما حسب الحال ، حسب وجهة النظر التى يبغى عرضها . فإن أراد أن يصف الحركة كما يراها سليمان استخدم سليمان/الراوى بضمير المتكلم وإن أراد أن يصف الحركة (والعالم) وسليمان جزء منها ، استخدم راويا خارجيا ، بضمير الغائب .

والراوى فى (وردية ليل) ليس عليما ، ولا يشير لدخائل النفوس . فهو لا يحلل أموراً من وجهة نظره أو وجهة نظر شخصياته ، بل يصف ما يراه من زاويته ، كأنه عين كاميرا . لكن أدوات اللغة تضيف بعدا لتلك الكاميرا ، فاستخدام ضمير « الأنا » يضفى حميمية على المشاهد ، تعادلها « موضوعية » استخدام الضمير « هو » .

لذلك فـ (وردية ليل) رواية عن الأشياء والأجساد ، لا تحلل نفسا أو تصف إحساسا ، بل توحى بذلك من خلال وصف العالم فى الفصل الثامن الذى عنوانه « كوب شاى » ، لا يصف الراوى « إبراهيم » ملله أو وطأة الوقت ، بل يسهب فى وصف تفصيلى واقعى لعملية إحضار كوب شاى والعودة به للمكتب ، وعلى القارىء أن (يملأ فراغ النص) ، وأن يستنتج الباقى والمقصود . لذلك تقترب (وردية الليل) من الرواية الواقعية الأمريكية ، فى النصف الأول من القرن العشرين عند شتاينبك وهيمنجواى ، التى كثرت المقارنة بينها وفن السينما .

وردية ليل والسيرة الذاتية :

يبقى أن نشير فى عجالة إلى أن بطل (وردية ليل) موظف تلغراف ، وأنه كثيرا ما يستخدم ضمير المتكم راوياً . ومادمنا نعلم أن إبراهيم أصلان أمضى فترة طويلة موظف تلغراف ، فإن ذلك قد يستدعى عند البعض أن تقرأ « الوردية » على أنها من نوع السيرة الذاتية . لكننا نميل إلى عدم اعتبار مثل هذه القراءة منتجة ، لأن ملامح التخييل (Fiction) كافية فى النص لنفى الاهتمام بهذا المنحى . لكن قد يكون مفيدا ، كما أسلفنا ، أن نتلمس أثر خطاب الخبرة الشخصية على الخطاب الفنى فى (وردية ليل) ، من حيث العلاقة بين إيقاع الكتابة عبر ست سنوات من ١٩٨٥ إلى ١٩٩١ وبين النص ، ومن حيث ثراء الرواية بتفاصيل ودخائل لا يعلمها إلا أبناء المهنة ، ربما كان من أهمها نص البرقية الذى يشغل الفصل الثانى عشر ، وهى برقية حقيقية أرسلها مواطن إلى زوجته .

وردية ليل وعبر النصية :

لقد لمسنا هنا الوجه الثانى لأهمية (وردية ليل) وهو تفاعل النصوص وعبر النصية فيها[*] . ونرصد منها بخاصة ثلاث حالات : عناوين الفصول ، والوثيقة (نص برقية الزوج طلعت لزوجته السجينة ليلى) ، والتناص مع كتب مقدسة .

عناوين الفصول :

يؤدى العنوان عادة وظيفة من خلال تفاعله مع النص الذى يليه[٦] ، فقد يلخص العنوان لب النص ، أو يبرز جانبا فيه أو يتهكم عليه أو يفسره أو يزيده غموضا ، أو كل ذلك معاً . فأما عن عنوان النص العام « وردية ليل » فهو يلخص الرواية فى كلمتين . وأما عناوين الفصول ، فهى فى الغالب تركز على حديث الأشياء (أو صمتها) ، لتؤكد أن « الوردية » رواية عن

الأشياء ، ولذا نجد عناوين مثل : فستان التيل ، الدرج ، مصابيح ، نوافذ ، كوب شاى ، عبر حاجز من زجاج ، السلالم . تحتل إذن أسماء الأشياء مساحة هامة فى العناوين .

ولو تأملنا هذه الفصول ، وجدنا أنها لا تركز فى النص على الشىء المذكور فى العنوان ، وإن أشار إليه العنوان . فمثلا ، لا تذكر المصابيح إلا مرة واحدة . فى الفصل الخامس : « مصابيح » ، حين ينظر سليمان الراوى عبر نافذة الحجرة ليرى مصابيح الشارع المضيئة ، علامة على استمرار الحياة ليلاً ، قبل النوم . بيد أن الفصل موضوعه هو معلومات عن ماضى رؤسائه فى العمل : بيومى السياسى القديم ، جرجس الذى يعيش مع زوج غير التى أرادها ، الحريرى الذى جرح فى ٦٧ ويعشق عبد الناصر ، بالإضافة إلى حوارات التسلية بين الموظفين . العزاب يبغون الزواج . إشارة العنوان للمصابيح تعطيها أهمية جديدة وبعداً آخر ، كأن الراوى لا يذكر من كل الحوارات والمعلومات إلا صورة جاد : المصابيح ، مرة وهى مضيئة والناس تسهر أمام مكتب التلغراف ؛ ومرة وهى مطفأة ، ويوحى بذلك أن الجيران يغلقون شرفاتهم . كأن الراوى (أو المؤلف) بإشارته الخفية فى العنوان لا يريدنا أن نستخلص إلا فكرة توهج الحياة ثم انطفاءها . فيكون العنوان هنا بمثابة شبه نص تحق يستمد مادته ومعناه من نص الفصل .

وفى الفصل التالى « نوافذ » يحكى الراوى ليلة عمل لمحمود والحريرى ، وهما يجمعان البرقيات فى رزم ثم يصلحان من شأنها وينصرفان . لكن العنوان يلفت النظر إلى أن محموداً ينظر من النافذة إلى المبنى المقابل ، أثناء الوردية ، ثم إلى أنه يبدأ فى الانصراف حين تغلق النوافذ ويقترب النهار ، كما يذكرنا بأن سليمان يفعل الشىء نفسه فى الفصل السابق ، وبأن العاملين فى الغرفة نفسها عادة ما يراقبون زميلاتهن عبر النافذة . تكتسب هنا النوافذ معناها الجديد ، فهى وسيلة الخروج من الوحدة والعزلة داخل مبنى التلغراف ، وسيلة الاتصال بالعالم الخارجى ، وبالنساء ، خاصة بالنسبة للعزاب الباحثين عن الزواج . وتبدو النوافذ بطلا من أبطال الرواية لا يقتصر التركيز عليها على فصل بعينه ، بل تبرز أهميتها على امتداد النص . كأن العنوان ما هو إلا وسيلة لتحديد أهم عناصر الصورة عبر الرواية ، دون التقيد فحسب بعلاقة هذا العنصر بالفصل الذى يحمل اسمه ، وكأن العناوين معاً تشكل نصا موازيا ، أكثر أهمية ، وأكثر شاعرية لاعتماده على شبكة من الاستعارات تتقلنا عبر الفصول ، لتشرح مثلا معنى النوافذ ، ولذلك فذكر الأشياء فى العناوين يكشف أهميتها من حيث هى نص مواز ، لا يرفعها فحسب إلى مصاف الشخصيات التى تنظر عبر النوافذ وتستضىء بالمصابيح .

وقد يضيف بعض العناوين معنى جديدا للفصل فى حد ذاته مثل الإشارة « لحاجز الزجاج » التى تعبر عن المسافة الفاصلة بين سليمان والمواطنة هدى ، التى تبرق لخطيبها أنها تزوجت من عربى ميسور الحال .

ويخلق بعض العناوين حميمية وتعاطفا بين القارىء وبين شخصيات عابرة ، ففى الفصل الثانى عشر نتعرف قصة زوج ملتاع يرسل برقية شوق ومؤازرة لزوجه السجينة بسجن مكة العمومى . لكن العنوان « طلعت وليل » يكسو هاتين الشخصيتين لحما ويقربهما من القارىء ، نتيجة لتسميتهما ، خاصة أن الزوجة بالصدفة تحمل اسم المعشوقة الأبدية ليل .

الوثيقة :

كما أسلفنا ، يشغل الفصل الثانى عشر[7] نص برقية أرسلها فعلا زوج لزوجه المسجونة بمكة وقد وثقها الكاتب بملاحظة فى أسفل الصفحة : « صورة طبق الأصل لبرقية أرسلت من مكتب تلغراف رمسيس فى منتصف السبعينيات » . يؤكد هذا التوثيق انتهاء البرقية إلى عالم الواقع ، ويحدد لها تاريخا ومكانا .

إن التضمين فى هذه الحالة شديد الخصوصية ، نظراً لأنه يمثل ولوجا لعالم الواقع داخل عالم الرواية المتخيل ، بحيث تتغير طبيعة كل من العالمين عند نقطة التماس هذه ، فيصير هذا الواقع بنصه جزءا من عالم متخيل ، ويكتسب خاصية جديدة فى سياق النص ويعطى للتخييل مصداقية معينة .

فى (وردية ليل) تخلق الوثيقة البرقية ، كذلك ، نوعاً من التناص الداخلى ، أى تفاعل النص بعضه مع البعض الآخر .

فمثلث طلعت الزوج الصابر ، البعيد عن ليل زوجه ، سجينة مكة (الفصلان ١١ – ١٢) هو الوجه الآخر لمثلث هدى الفتاة ، السعيدة بزواجها من العربى المسن ميسور الحال ، التى تنهى علاقتها بخطيبها المغترب فى دولة عربية لادخار مصاريف الزواج .

يكاد يرقى هذا التناص إلى مرتبة الاستعارة : كأن الزوج السعيدة هدى مآلها السجن مثل ليل ، وكأن الزوج العربى أصبح سجنا مثل سجن مكة ، وكأن الخطيب المصرى يشقى بفتاته هدى عندما تغترب ، كما يحدث للزوج طلعت . ويقوى من أثر هذه الاستعارة أن الوثيقة همزة وصل بين عالمى الواقع والتخييل .

التناص المقدس :

إن نظرة سريعة إلى أعمال أصلان السابقة تكشف تفاعلها مع نصوص مقدسة ، فنجد فى عنوان مجموعته (يوسف والرداء) إشارة لقصة النبى يوسف ، وفى شخصية يوسف النجار فى رواية (مالك الحزين) ، إشارة إلى زوج السيدة مريم . أما فى (وردية ليل) فالنص تثريه استعارة تخلقها عنوانا المفتتح والفصل الأخير ، حيث يلعب العنوان هنا دورا تناصيا لا « خارج نصى »[٨] .

« الفاتحة » إشارة إلى عنوان أول سورة فى القرآن ، و « الرؤيا » إشارة إلى عنوان آخر كتب الكتاب المقدس . يضفى هذا التناص على « الوردية » هالة علوية ، تضفى على الرواية مستوى ميتافيزيقيا يزيد من غموضها ومن ثباتها الذى تدعمه الإشارات القوية إلى الأشياء فى العناوين ؛ كأن كل فصول الرواية ينحو نحو نهاية واحدة كبرى برغم أنها كتبت منفصلة ، فى أوقات مختلفة ، تماما مثل فصول القرآن والكتاب المقدس .

بيد أن المفتتح فى (وردية ليل) نابع من سلطة المؤلف مباشرة ، فهو يوقعه باسمه « إبراهيم » ، بينما الفصل الأخير جزء من سياق التخييل الذى ينبع من سلطة الراوى . لكن تظل الفاتحة فى « الوردية » نصا يستمد العون فى مواجهة واقع أليم محزن من قوة أعلى ، كما فى فاتحة القرآن . أما هذه القوة فى الوردية فهى حكمة « جبال الكحل تفنيها المراود » التى تنتمى إلى زمن « تأسطر » و (تقدس) لأنه ماضٍ ، زمن ذكرى أم إبراهيم . وتعود الرواية فى نهايتها بفصل « الرؤيا » إلى زمن شبيه ، كأن الرواية رحلة ، يعرض آخر فصولها خلاصتها ويستدير ليمسك بأول طرفها ، فى « فاتحة » . ف (وردية ليل) هى كذلك صعود سليمان من القبو إلى الدور الرابع بمكتب التلغراف ثم هبوطه للدور الأول ، عبر مشواره الوظيفى . وينتهى هذا المنحنى فى الفصل الأخير برؤيا كابوسية يرى فيها سليمان نفسه وقد هبط إلى القبو ، (كما يهبط فى أعماق نفسه) ليخرج إلى زمان أسطورى ، يقترب فيه من السماء كأنه صعد إليها ، تماما كما ينكسر هنا تتابع الزمن الروائى . فسليمان يهبط إلى القبو وقد فرغ من إرسال برقية هدى (التى كان قد أرسلها فى الفصل العاشر) فهبوطه إذن يقع فى لحظة تسبق (وربما تلى) الفصول من الحادى عشر إلى الرابع عشر ، حيث يهبط سليمان فى الفصل الخامس عشر ، علما بأن عنوان الفصل الحادى عشر ينبئنا أن هناك « يوما آخر » قد مضى على الأقل بعد إرسال برقية هدى . فى هذا الزمن (خارج الزمن) يرى سليمان رؤيا للقيامة « الأبوكاليبسية » ، لسماء حمراء يطعنها ولما يشبه العاصفة الترابية تقترب منه ، كأنها نهاية العالم كما وصفها يوحنا فى سفر الرؤيا .

والإشارة إلى هدى تعقّد بنية الصور الدلالية فى الرواية ، لأنها تستحضر فى الختام صورة الزواج/القتل (من خلال السماء الطعينة) وتربطها بصورتى الزواج/الفراق عند هدى وليلى ، حيث إن محرك الرؤيا هو برقية هدى ، كما أن صورة السماء الحمراء صدى لصورة موجودة فى الفصل الرابع[٩] ، كأن الرؤيا مركبة من مخزون صور فى ذاكرة سليمان .

هكذا تبدو الرؤيا كأنها إعادة تركيب الصور والمعانى والعلاقات ، كاسرة التسلسل التتابعى للزمن فى الرواية ، تربط أول الرواية بآخرها وتستحضر خلاصة الرواية فى ختامها : هول القيامة قادم لأنه يشبه قصتى هدى وطلعت وليلى ، سينتهى الزمان ويتفتت ترابا واغترابا كحال الأصدقاء سليمان ومحمود الحريرى ، الذين لا يكاد يتعرف أحدهم الآخر فى نهاية الرواية .

إذن ، يلعب التناص مع المقدس ، إضافة للراوى وللصور البيانية وللوثيقة ، دور تحويل تتابعية الخطاب السردى إلى تزامنية صورة تربط فيها انهيار العالم فى الآخرة بهموم يعيشها بشر فى الدنيا ، على مستوى التخييل .

إن سفر الرؤ يا نهاية مفتوحة بالأمل لمن يؤمن بالمسيح ، برغم أهوال الآخرة وبرغم الإشارة للربيع فى رؤ يا سليمان ، فإننا نشعر بغلبة اليأس وبما يوحى بخطر يقترب . إنما الأمل فى « الوردية » جنين الفاتحة لا الخاتمة : « جبال الكحل تفنيها المراود » كالكتل الترابية المقتربة . مرة أخرى ، يكسر أصلان خط التسلسل الزمنى ، بصورة تزامنية تنتج توترا بين وحدات النص ، يجادل ثبات هذا النص الظاهرى . لكن هذا الربط لا يعنى أن النص مغلق ، بل هو على العكس مفتوح ، ينتظر بقية ، تماما كما أن سفر الرؤ يا لم يغلق الباب على كتب أخرى فى العهد الجديد وخارجه ، ويؤكد ذلك أن أصلان ختم الرواية بجملة : « انتهى الكتاب الأول » . كأن لنا أن ننتظر رواية أسفار أخرى « أبو كريفا » .

الهوامـــش :

(١) إبراهيم أصلان ، وردية ليل ، رواية ، القاهرة ، دار شرقيات ، ط ١ ، ١٩٩٢ .

(٢) انظر مثلا : رشاد رشدى ، فن القصة القصيرة ، القاهرة والإسكندرية ، المكتب المصرى الحديث ، ط ٥ ، ١٩٨٢ ، خاصة ص ١١٠ - ١٢٣ .

(٣) وردية ليل ، ص ١٠٧ ، « الوراق ، فبراير ١٩٨٥ - مارس ١٩٩١ » .

(٤) انظر : مقدمة فى جامع النص لجيرار جينيت مترجما بالعربية وصادرا عن دار طوبقال المغربية ١٩٨٠ . يسمى جينيت العلاقة بين نص وبين النوع الذى ينتمى إليه النص : architextualité جامع النصية . بيد أن العلاقة بين وردية ليل ونوع السيناريو هى شبيهة بذلك ، لأن النص ليس سيناريو خالصا .

(٥) انظر : لجيرار جينيت Palimpsestes, ,Seuil, 1985 ، باريس ، وفيه يعرف المؤلف بخمسة أنواع من العلاقات التى تسمى بعلاقات تفاعل النصوص ويسميها جينيت عبر نصية : Transtextualite والتناص Intertextualité نوع منها .

(٦) انظر : المرجع المهم لليوهوك La Marque du Titre, , Mouton, 1981 لاهاى ، وكذلك جيرار جينيت : Seuils, Seuil, 1987 ، باريس .

(٧) وردية ليل ، ص ٨٧ - ٨٩ .

(٨) انظر : Palimpsestes ، سبق ذكره .

تناصى : intertextuel يشير لعلاقة بين نصين أحدهما يستدعى الآخر أو يقتبس منه أو يحيل إليه . . إلخ . بينما « خارج نصى » : Paratextuel يشير إلى ما يحيط بنص ما من عناوين ومقدمة وخاتمة .

(٩) وردية ليل ، ص ٢٤ « ثم رفعت وجهى إلى السماء القريبة التى احمرت حوافها » .

ص ١٠٧ « أمد نصلا فضيا إلى لحم السماء (. . .) تنسحب يدى إلى جوارى فى انتظار الدمعة الحمراء وهى تبزغ » .

لاحظ كذلك تطابق الشكل الطباعى لبرقية طلعت إلى ليلى مع وصف الراوى للرؤ يا .

أمواج الليالى*

السيد فاروق رزق

(أمـواج الليـالى) متتـاليـة إدوار الخـراط ليست روايـة ولا مجموعة قصصية ، لكنها عمل مركب من مجموعة حلقات أو حركات ، تلى كل واحدة منها الأخرى فى تتابع محكم ، لكنه فى إحكامه هذا ينطوى على دعوة لكسـر المتتاليـة ومن ثم إعادة التـرتيب ، حتى لو تضمنت هـذه المحـاولـة معنى من معـانى الاستحالة .

كالموج ، تتتابع فقرات المتتاليـة القصصية ، لا طبقـاً لمبدأ غائى ، ولكن لضرورة حتمية . ضرورة لا تعبأ بالمعنى أو المعانى التى نريد استخلاصها من العمـل ، لكنها تصبـح موضـوعـاً للقراءة ، تخضع للتأويل الذى هو ــ بالضرورة ــ غائى[٢] .

(وكأنها رشاش الموج الأزرق المزبد فى اصطدامه بالصخر العنيد ، متكرراً بلا هوادة . هو أيضـاً فيض التمـرد فى قلبى المضطرب ، خبطات الحس بالظلم التى لا تتوقف) .

ما بين حقيقة وجود الموج ، وجوداً موضوعياً « فى ذاته » ، و« وهم » المعنى الـذى تضفيه أفكـارنـا ومشـاعرنـا عليه ، أو العكس ، أى وهم انفصـال الموضـوع عن الذهن المـدرك ، وحقيقة الفعل الخلاق الذى يمارسه الوعى فى إدراك الشىء ، تقع المتتالية .

والمتتالية ــ برغم علاقتها القوية بالموج ــ لا تمثل تتـابعاً لأشياء موجـودة فى ذاتها ، لكنهـا متتاليـة « قصصية » السـرد Narration بـوصفه فعـل خلق مستمر ومتصـل ، هـو أداة المتتالية ، وموضوعها،وأحد همومها الرئيسية .

وإذا ما كان فى فعل القص معنى من معانى اقتفاء الأثر ، فإن المتلقى الذى يقتفى أثر الحكى ــ لا المحكى ــ فى النص هو الذى يدرك غايته . وقد يعرف ساعتها أن رحلته فى اقتفاء الأثر هى نفسها غاية السعى (quest)·متتالية إدوار الخراط تؤكـد أيضـاً كونها سلسلة لغويـة لا تشير فيهـا الكلمات لمجـرد موضوعـات موجـودة ومعدة سلفـاً ، لكنها تشـير أولاً لكونها كلمات ، ولكون هذه الكلمات الدوال تشير أيضـاً لكلمات أخرى قد تتعلق بما نسميه الأحـداث والمشاعـر والأصوات ،

* أمواج الليالى ، إدوار الخراط ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٩١ . ص ١٢٠ .

لكنها ليست بالفعل أيًا منها . إن « رشاش الموج » فى اصطدامه بالصخر ، ليس مجرد « فيض التمرد فى قلبى » ، لكنه«أيضا فيض التمرد فى قلبى»، أى أن له وجوداً آخر منفصلاً ، وقد لا تكون له علاقة بـ «فيض التمرد فى قلبى » ، لكن الراوية المتلقى لايستطيع أن ينقل هذا الوجود الآخر المنفصل إلا عبر الكلمات-كلماته-التى لاتنفصل عن تمرده ، وإحساسه بالظلم .

حتى فيض « التمرد » - الذى يتحول رشاش الموج إلى دال يشير إليه- هوأيضاً تكوين لغوى لايشير إلى حقيقة موضوعية مباشرة وإنما لكلمات أخرى ؛ كلمات قد تحمل تراثاً مشتركاً ، يجعلنا ندرك ما يعنيه الراوية بعبارته ، أو ما نظن/يظن أنه يعنيه .

لكن إدراكنا نفسه الذى يمثل جزءاً من عملية أداء العمل ، لا يخرج عن كونه إعادة تأويل لما قام الراوية بتأويله ، أى أنه استخدام لكلمات أخرى تستطيع أن تحول العمل من منطق الضرورة إلى منطق الغائية ، حيث يتحول الموجود إلى مدرك ، والنص إلى معنى . لكن ، هل يتحول بالفعل أم يظل موجوداً فى ذاته كالموج ؟ ويبقى تأويلنا مرتبطاً بما نحسه فى داخلنا ، ووجهة النظر التى نرى من خلالها العمل ، وقبل هذا كله بالكلمات التى تبوح لنا بالقدر نفسه الذى تخفى به وتحجب عنا ما نظن أنه النص .

أصبح القول بأن كل عمل فنى جيد قابل لـ ــ بل وحاث على ــ إعادة التأويل مألوفاً ومكرراً . لكن القراءة الأولى ، أو التأويل الأول، إن صح التعبير ، فى متتالية إدوار الخراط ، هو فى حد ذاته إعادة تأويل ؛ لأن الراوية الذى « ينقل » لنا خبرته ، ويروى لنا تذكاراته ، يقوم بالأداء أداءً ينفى أى صورة لما هو قبل النص . إنه لايعيد حكى ما كان ، لكنه يخلق ما كان يمكن أن يوجد ، وما لا يمكن أن يوجد إلا احتمالاً ، وقد لا يعنى هذا تعاملاً مع موجود بالقوة سابق ومسلم به ، بل لعل الأدق هو الزعم بأن تلك الأشياء تكتسب حقيقة الوجود بالقوة أو بالإمكان ، لأن النص هو الذى يجعلها كذلك .

فالتذكر كما يمارسه الراوية ليس مجرد فتح الصناديق المغلقة ورؤية ما كنا/أو ما كان يراه من قبل ، لكنه إدراك وتعرّف معنى إعادة الرؤية ، ومن ثم إعادة تشكيل ما يظنُّ أنه ماض (يقبع هناك فى الذاكرة) .

لكن لا شىء يوجد هناك . . بل لا يوجد هناك أبداً ، كل شىء يتحرك الآن ، كأن التذكر فعل مضارع يتم به خلق صورة نعتقد أنها هى كل أو بعض ما كان قائماً فى الماضى . وربما كان العكس صحيحاً أيضاً ، كما كتب الراوية فى موضع آخر: «زمانى الآخر . . حلمى الآخر . . كل شىء عندى آخر» . لا شىء قائم هنا والآن .

فكأن التذكر ليس عودة لمراحل سابقة من المتتالية لا يمكن بالفعل تحقيقها ــ لكنه تنقل البصر بين تصاوير متجاورة أو متلاطمة أو متصلة ببعضها البعض بلا انقطاع أو فاصل زمنى ، لأنها جميعا زمن واحد . . أو زمن آخر . كأن فى التذكر أيضاً عملية استيعاب مباشر للقول فى كل واحد ، ربما بما يشبه الحدس ؛ حدس لا يلزم معه تتابع تدريجى وظهور جزئى للتفاصيل ، لكنك ترى . . تتذكر ، وكأنك مرة أخرى تشاهد [كل شىء] دفعة واحدة . لكنك إذ تحاول أن تروى ذلك الحدس/الذكرى/الحلم فإنك تقوم بعملية إنتاج تعتمد على نقل ذلك الكل بشكل جزئى وتدريجى (أى زمنى) ، وتأتى القراءة محاولة مقابلة/إعادة إنتاج عبر عملية هى ــ بالضرورة ــ جزئية وتدريجية ، قد تنتهى ــ فى إحدى مراحلها ــ عند حدس ، ليس بالضرورة أن يكون هو الحدس نفسه الذى أراد الكاتب أن يخلقه ، لكنه ــ أى ذلك الحدس أو الفهم الكلى ــ ينطوى على نقلة كيفية ، من مجال الفعل الجزئى الزمنى ، للحظة توتر ملتبسة ، هى لحظة الكمال فى الفن ، حين تتحول الموسيقى إلى قيمة مكانية ، وتشعر فى اللوحة بزمانية مبهمة ، ويخرج السرد عن أطر المكتوب ، تلك لحظة ربما لم يحتف بها ويوغل فيها قط كما فى نص إدوار الخراط « مجانين اللّه » .

فأى قانون للسرد كنا قد تواطأنا على استعماله واعتباره أمراً مسلماً به ، لم يضعه ذلك النص موضع الشك أو يثير حوله تساؤلات لا تنتهى ؟

مجانين الله .

« مثول فى ذاته » . .

تبدأ «مجانين الله» بفقرة « السمع » التى تستحضر تاريخاً طويلاً من التذوق الفنى القائم على مخاطبة الأذن ، لا بوصفها موسيقى خالصة ، ولكن بوصفها إيقاعات صاخبة تتوافق مع تلك المصابيح التى تتدلى حول السرادق « لامعة ملونة وبذيئة » (ص ١٧) ، كأنها والسرادق « بطن غامض الانتساب » ، فليس هناك انتساب حقيقى للحضارة التى خلفت تلك « النقوش العربية » ولا يمكن أن تنتسب للحضارة التى سخّرت الكهرباء وخلقت ذلك الموج الجاف « نافذ الوقع » (ص ١٧) .

ومن ناحية أخرى ، يظهر تناقض آخر بين عبارة التصدير « أحرقت قلبى أنوار وجودك » ، بتفردها واتساع الأفق الذى تمنحه لكل معنى من المعانى توجده فينا ، وسوقية المصابيح المتشابهة بألوانها الصارخة « البذيئة » .

وحين يصبح العازف فى بؤرة اهتمام السرد ويظهر العود وهو آلة موسيقية صريحة الانتساب ـ يعاودنا أيضاً الإحساس بالتفرد ؛ إنه ليس حبة ضمن حبات متشابهة معلقة جميعها بـ « حبال المصابيح » ، ليس عازفاً ضمن كثير من العازفين أو بعضهم ، لكنه « العازف » .

لا أحد غيره يتوقف عنده الراوية ، أو يشير إلى وجوده فى السرادق . هو الوحيد الذى يتخلق فى الذاكرة ، أو هو يوجد فى المخيلة،«عيناه ضيقتان مدفونتان فى نورهما الداخل المتقد» ، هذا النور المتقد هو الذى يفصح عن الوجود ، إن هناك وجوداً قادراً على أن يحرق القلب ، حتى التفاصيل الواقعية التى تستطيع أن تجعل العازف شخصية حقيقية ترتدى « السموكنج الأسود والبابيون » . لا تمنع الراوية من أن يتساءل كما نتساءل معه ـ أهذا المثال موجود ، ليس من جماعة الأخيلة ؟ . . (ص ١٧) .

برغم اعترافنا المعلن ، أو تواطئنا المضمر ، واتفاقنا جميعاً على أننا موجودون ، فإن وجود أحد منا لا يتحقق بالنسبة للآخر إلا بوصفه أداء ، الأداء فقط هو الذى يدل على الوجود ، لكننا نوقن بأن ثمة وجوداً آخر وراء ذلك الأداء أو بجانبه .

لكن الراوية ، حتى بعد أن رأى فى العازف أنه « مؤدٍ كامل » ، وتوحّد مع أدائه ، لا يستطيع أن يتوقف عند تلك اللحظة ، لحظة الكمال ؛ فيتساءل عن حياته الأخرى ، تاريخ ما قبل الكمال (أهذا علاقة أيضاً بما يفعله القارىء بالنص حينما يتساءل عن تاريخ الكتابة ـ وربما تاريخ الكاتب أيضاً ـ ، والحيل البلاغية التى أراد القيام بها). ويعمد ـ أى الراوية ـ فى تحليله إلى افتراض نية الكاتب أو نواياه قبل الكتابة . . قبل الكمال .

تبدأ الفقرة التى يبحث فيها الراوية عن تاريخ العازف ، ويفترض حياة/حيوات كانت له قبل الكمال ، بالتساؤل الذى أشرنا إليه من قبل :

« أهذا المثال موجود ، ليس من جماعة الأخيلة ؟ »

وينتهى بما يشبه التقرير « جنون الحب النهائى . الجنون بالله جنون لا مكافأة له إلا به وفيه »

قلتُ ما يشبه التقرير ، لأن هذا التصريح يعتمد على تصور أن المثال موجود ، وأن « جنون الحب ، الذى يملؤه ، لا شريك له و« لا مكافأة له إلا به وفيه » ، وهو ما ينفى كل تلك الحيوات الأخرى التى افترضها الراوية بين تساؤله الأول وعبارته الأخيرة [كثيراً ما يساء تأويل النفى بوصفه مجرد عدم محض] فى حين يحمل النفى هنا معنى من معانى الوجود المغاير ؛ فكل هذه الحيوات التى يفترض أن العازف قد عاشها هى ـ كحياة الراوية « الحقيقية » ـ أحلام عاشها آخر أو مرت به خاطراً لحظياً أو ستأتيه يوماً واقعاً لا شك فيه ، ولا ريب فى كون ما عداه محض عدم . . فهل هناك أبداً ذلك العدم المطلق المحض ؟

وقبل أن تنتهى تساؤلات القارىء عن حيوات العازف الممكنة ،ووجودها المفترض أو غيابها ـ (العدم) ـالمستحيل،

يدخلنا الراوية فى ممرّ آخر من متاهته اللامتناهية ، استحالة أخرى لا مفر منها ، ولا سبيل لحل التناقض الكامن فيها « . . عرضية الكمال ، الأداء الذى لن يتكرر أبداً ، مهدراً بعد أن يتحقق مرة واحدة لا سابق لها ، لا مثيل لها ، ولا يمكن أن يكون لأن خلود الكمال هنا مستحيل » (ص ١٩) .

إلام تشير هذه الـ « هنا » ؟

أهناك موضع متخيل أو مفترض لحدوث الكمال ، أم هى حالة يشار إليها على أنها قائمة هنا والآن ؟ وهل لسكون لحظة الكمال هذه « الأداء الذى لن يتكرر أبداً » ..علاقة بزمانية السرد فى النص التى تبدو وكأنها انتقال من وقفة Pause إلى أخرى ، بلا تطور زمانى أو تقدم فيها يمكن أن نسميه الحكاية ؟

يبدأ النص بوصف السرادق ، فالعازف ، فتساؤلات الراوية عن حياة العازف ، ثم محاورة الراوية ، والأنثى الصوت عن فناء الكمال ، وأخيراً تبدأ الحكاية مع مشهد « المجذوب » أو « قدوس الحسين الرث » .

المشاهد الثلاثة الأولى تبدو كأنها بلا زمن ، ومع ذلك يبدو فى تتابعها معنى من معانى الضرورة . ألا يعطى هذا معنى آخر لتتابع الأمواج ــ فكأن المثير فى ذلك التتالى ليست العلاقة بين موجة وأخرى ، أو أن موجة تلى موجة أخرى « موجة وراء موجة » ، قدر ما هو معنى الضرورة الكامن فى هذا التتالى ، واستحالة توقف التتابع الخلاق الذى يصنع المتتالية ، مع شك مضمر فى أن ما نصنعه ــ كالموج ــ مهدر أبداً ؟ الحركات الثلاث الأولى تبدو كأنها مجرد صور لا تحمل سوى علاقات مكانية ، حتى الفقرات الخاصة بحيوات العازف المحتملة لا تحتوى على أية دلالة زمانية ، لكنها مجرد صور مستدعاة أو مفترضة دوما لوجود قد يكون قائما فى الماضى أو الحاضر ، أو هو الوجود المتكرر والمنتظر أبداً .

أكانت من حبيباته من رقص بدنها الغض المشتهى على كل تأوه عوده وسجعه وحنينه ؟ أما كانت منهن من غنت له فى الصهبة والصبا وصهللة الخمر العتيق ؟ » .

هل يتساءل الراوية هنا عن العازف الذى يراه أو أنه يخلق العازف/المؤدى الذى يبغيه ، أو يحلم به ويتمنى أن يتوحد به

«أهذا المثال موجود ، ليس من جماعة الأخيلة ؟ »(ص ١٨) .

وينسحب السؤال أيضاً على المجذوب « قدوس الحسين الرث » الذى نتساءل نحن ــ قبل أن يتساءل الراوية ــ عن حقيقة مظهره ، حكايته ، وجوده نفسه .

نحن نقرأ الحكاية بوعى أنها تحكى . والراوية نفسه حريص على أن يفضح وهم الحكى ، وأن يعيدنا لحقيقة السرد بنبرة أو إيماءة تشير - ربما فقط - فى اتجاه الكتابة « قدماه سوداوان تقريباً مفلطحتان تقريباً » . .

« أشعث الشعر طبعاً ، . . »

« لا يبرىء نفسه من إثم ، لكنه فخور ، على نحو ما ، بالانتساب بل بالتوحد » . (ص ٢٢) .

ألا يبدو فى تكرار « تقريبا » محاولة لتحرى الدقة فى نقل ما هو « حقيقى » فى الحكاية ؟ ولكن تلك المحاولة نفسها تشد انتباه القارىء إلى واقع السرد .

إن « تقريبا » هذه ليست بالضبط ما كان قائماً فى الواقع ، وإنما مقاربة ، وينبغى على القارىء أن ينتبه إلى أنها مقاربة ، وربما كان التكرار أيضاً كسراً لليقين المفترض .

فلأننى لا أستطيع أن أمنحك ما كان على وجه اليقين ، أكرر « تقريباً » ، إذن فأنا صادق حتى لو لم أكن أروى الحقيقة نفسها أو شيئا منها .

ثم تأتى « طبعا » التى تفترض أن القارىء يشارك الراوية خبرة مشتركة تتعرض لذلك المجذوب النموذج الذى يتوقع أن يكون « أشعث الشعر » . . لماذا ؟

هل هو « أشعث الشعر » لأنه بالفعل هكذا ؟ أو لأن كونه مجذوباً يستدعى أن يكون كغيره من المجذوبين ــ أشعث الشعر أى هل نحن أمام حالة تنطبق عليها قاعدة عامة ، بحكم ما هو

قائم فعلاً ، أو أن القاعدة ـ النموذج القبلى للمجذوب ـ تفرض شكلاً محدداً للمجذوب/الحالة التى تتخلق ـ طبعاً ـ طبقاً للنموذج ؟

وإذا كان تدخل الراوية هنا يدعم أو يدعى تدعيم ما هو ثابت أصلاً ومتفق عليه ، فإنه فى الاقتباسة الثانية يتدخل بما هو مغاير للمألوف والسائد ؛ إذ ينفى عن عبارة « مش أنا . . هوه» معناها المتوقع [أن القائل يبرىء نفسه من إثم ما] ليضع لها تأويلاً مختلفاً تماماً ، وإن لم يكن نهائياً ومحدداً .

« لا يبرىء نفسه من إثم ، لكنه فخور ، على نحو ما ، بالانتساب ، بل بالتوحد » (ص ٢٢) .

إن « فخور » هذه ليست مطلقة ، ولا تعنى ما نألفه من كلمة الفخر ، لكنها محددة بكونها « على نحو ما » ، أى بمعنى خاص ـ وربما مغاير ـ للفخر ، الذى يقترن مرة بالانتساب وأخرى بالتوحد ، دون الوصول لصيغة حاسمة أو تأويل نهائى للصيحة .

فالراوية يقوم بإعادة تأويل صيحة المجذوب ، ثم يعيد صياغة تأويله ، مع الاحتفاظ بكليهما فى الكتابة ، مرتبطاً بتلك العبارة الحذرة « على نحو ما » . وهذا يدفعنا للشك فى مدى معرفته بنية القائل ، ومن ثم يشككنا فى صحة تأويله ، ليبقى ذلك التأويل مجرد واحد ضمن عدة تأويلات محتملة ، لا يمكن لأحدها أن تكون هى الحقيقة ذاتها ، ولكن لكل منها الحق فى أن تدعى كونها الحقيقة على نحو ما .

« ثم انحنى على نفسه كأنه يناجيها ؛ أو يناجى من يقطن فيها ويملؤها . . » (ص ٢٢) .

لا شىء هنا مؤكد ، سوى الفعل الظاهرى ، « انحنى على نفسه » لكن معنى الفعل ـ المناجاة ـ وهوية المناجى ، كلها محض افتراضات يعلن الراوية نفسه تشككه فيها « كأنه . . أو . . » .

أكان الراوية يصف موضوعاً خارجاً عنه ، يتشكك فيه ، ويبغى معرفته ، أم كان حريصاً على ادعاء انفصاله عن الموضوع الذى يصفه ، انفصالاً ظهر فيما بعد زيفه أو على الأقل عدم دقته : « أطار طائراً كان يكمن فى كن صدرى » .

كانت هذه هى المرة الأولى التى يكشف فيها الراوية عن تورطه فى تجربة المجذوب ، إنه لا يشارك فقط المجذوب تجربته ، ولكنه يصبح صاحب النداء الأصلى . هو الذى يعرف « ليلى » ، بينما المجذوب ينادى « باسم ليل غيرها » .

تتبدل الأدوار أو تتداخل أو تعود لما كان ينبغى أن تكون عليه . يقول المجنون : « دعا باسم ليلى غيرها فكأنما أطار طائراً كان فى صدرى » .

أكان الذى « دعا » آخر غير المجنون . أم أنه كان نفسه ، أو ربما بعضه ـ الذى « دعا باسم ليل غيرها » فى زمن آخر لم تكن فيه ليل قط سوى « غيرها » .

إن المجذوب « قدوس الحسين الرث » لم يعد ـ وهل كان قط ـ مجرد كائن يناجى نفسه أو آخر . . أيا ما كان ، لكنه صار المنادى والمنادى عليه وفعل النداء نفسه . صار الراوية

[أصوات نداء وتوجع ، واستنجاد وشهوة ، أصوات أمان وتحد ونشوة وامتثال وألم وسعادة موجعة كأنها فى لحظة القذف الأخيرة] (ص ٢٢/٢٣) .

هل هذه الأصوات تصدر منه أم ما يتلاقى ويتآلف فيه ، يعيشها ويمضى بها فيها ، كأن لم يكن له وجود قط سواها :

[لم يعد ثمة حاجز بين الإلهام والأداء] .

مرة أخرى نتذكر تساؤل الراوية : « أهذا المثال موجود ليس من جماعة الأخيلة ؟ » . أهو آخر موجود يتأمله الراوية ، ويروى عنه ، أم هو مسرحة الحلم قديم وهاجس « جوانى » لا علاقة له بما هو ماثل ـ ومن ثم ناقص ـ هنا والآن . « لم يعد إلا نور شحوب الفجر ـ كأنه جوانى ـ ينشق عنه حب عظيم » (ص ٢٢)

أين يكمن ذلك الحب العظيم : أفى « قدوس الحسين الرث » أم فى الراوية نفسه ، أو فى لحظة الكمال المقدر زوالها

حال بلوغها تمام تفردها أو اكتمالها المستحيل ؟

[أهذا الحب صلة بحب آخر قديم يعيش فى مصر ، وتعيشه مصر ، حب تاريخى أو تاريخ من الحب تقف « المئذنة البيزنطية » شاهداً عليه ، وعلى تآلف ، بل امتزاج ، لم يعد فصل عناصره ممكناً .] .

لعل هذا هو نفسه ما جاء فى سياق آخر لوصف ما أسماه الراوية الفلاح الدهرى أرغن لم يسمعه قط ـ له صدى فى ساحة فسيحة ، تحت قباب قوطية ، أم تكبير يتموج محلقاً بين أعمدة كورنثية منقوشاً تحت تيجانها آى الذكر الحكيم ، تحمل مقرنصات شُحُب ذهبها ، يطفو فوقها تجويف الفلك الأسمى » .

كأن مراحل التاريخ ـ المرتبطة دوماً بسلطة ما سياسية أو دينية سواء ـ لم تعد تهم ، أو بمعنى أدق لم تعد تصبح حداً فاصلاً بين عنصر مصرى وآخر ، فمصرية الفلاح الدهرى أو ميدان الحسين أو المجذوب تغطى وتبتلع انتماءه الدينى أو التاريخى ، أو لعلها تصنع منه نمطاً مصرياً خاصاً ، يتضمن ذلك الانتماء مصاغاً فى سياق مصرى مغاير ، إن لم يكن مختلفاً كل الاختلاف عن الأصل الدينى أو التاريخى . أما انتهاء تلك اللحظة « كمال فعل العاشق ، كمال الجنون » فمرتبط بطلوع النهار ، كأنه حلم منقض دون أثر أو رؤيا يبددها « بياض الفجر » ، ليعود للفجر ناموسه الطبيعى ونقصه (المعقول) .

« أما حضور الجنون فيذوب فى نور اقتحام الصبح » . وفى المشهد الأخير يتعلم الراوية/ المريد وهو يشاهد السالك يصعد الدرجة الأخيرة فى سلم المحبة . .

[صرخته الأخيرة سمعتها لآخر مرة :
ـ « إنت هو أنت ، كله من تحت رأسك أنت » .

قلت ارتفعت الحشمة عندما تمت شروط المحبة] .

لم يعد ثم حجاب بين العاشق ومعشوقه ، فالعشق قد أسقط التكليف عن العاشق المجذوب الذى أزال المحبوب عقله ، كى لا يكون له فى المحب شريك .

يقول ابن عربى : « إنما يطالب بالأدب من كان له عقل ، وصاحب الحب ولهان مدله العقل لا تدبير له ، فهو غير مؤاخذ فى كل ما يصدر عنه » . الفتوحات (ص ٣٥٩)*

فالحشمة أمر تكليف يحاسب عليه عامة الناس ، أما المجذوب/العارف فقد سقط عنه التكليف ، وحقت له بل فرضت عليه مجاوزة الحدود أو التهتك فى الغرام . « فالجنون بالله » من كل قيد يخالف شرع المحبة [لأن الحب مزيل العقل ، وما يأخذ الله إلا العقلاء لا المحبين ، فإنهم أسرى تحت سلطان الحب] (ص ١٧١) .

قال الراوية : « انطفأت مصابيح الميدان مرة واحدة ، بصوت طقطقة مكتومة متتالية ، كأنما انكسرت من صرخته وجده ونشوته وشقوته معاً » .

وحين تحقق الكمال ، تغيرت الصورة رغم ما قد يبدو من تكرار ظاهرى لها .

« قناديل الجامع صدرت عنها فجأة أصوات طقطقة متعاقبة ، كأنها طلقات رصاص . وتكسرت كلها »

فى المرة الأولى « انطفأت المصابيح » كما يحدث كل يوم ، لكن الراوية أحس « كأنما [المصابيح] انكسرت من صرخة وجده » .

أما الثانية فقد تحول فيها الصوت من « طقطقة مكتومة متتالية » إلى أصوات « طقطقة متعاقبة ، كأنها طلقات رصاص » .وصار التشبيه واقعاً صريحاً لا يتوارى خلف أداة تشبيه حذرة ، « تكسرت كلها » .وتنتهى الفقرة عند تأكيد أن هذا هو ما حدث للمصابيح « كلها » .

هكذا يعلن اختفاء أداة التشبيه أن « الصب قد بلغ الكمال من الهوى » ، « كمال العشق ، كمال الجنون » ، أما الراوية فيقرأ فى « المصرى » خبر مصرع المجذوب الذى قال الشهود « إنه » من مجاذيب الحسين المعروفين ، العازف الذى

(*) فلسفة الأخلاق الصوفية عند ابن عربى ، الكتاب التذكارى ـ محى الدين بن عربى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٦٩ .

« استدل بعض الأهالى على أنه كان منذ مدة طويلة يعزف فى الأفراح مع فرق العوالم فى شارع محمد على » .

وهو الراوية نفسه قتيلاً « كان حد السكين مرهفاً عذباً وهى تغوص فى قلبى » ، وقاتلاً « ويدى محيطة بإحكام بالمقبض ، أحس تدوير الخشب وملاسته ودفئه » .

لم يعد ثمة حد فاصل بين القاتل والقتيل ، الموجود والمتوهم ، ما حدث فعلاً وما كان ينبغى أن يحدث .

« كل يجن بالله على طريقته » .

كأن كل تجارب المجذوب والعازف بل حتى الأنثى المعشوقة التى تسعى هى الأخرى بطريقتها لـ « توحد » ما ـــ مسرحة لصراعات وأحلام أو ربما هواجس ـــ فى الرواية نفسها أو كان وجودهم نفسه مسرحة للأنا ، التى فشلت فى الخروج من « شوارع الظلام » ، فقررت أن تملأ هذه الطرق والسكك والحوارى والساحات » بكائنات بديلة ، حتى تغدو « شوارع الحلم الخارقة أكثر وجوداً من أى موضع آخر فى أى عالم آخر » .

وربما كان الآخر موجوداً ـــ على نحو ما لا نعرفه ، لكننا إذ نعيد صياغته نخلق منه الكائن الذى نعرفه لا الموجود ، الذى هو بالضرورة ـــ أو ربما بحد تعريفه ـــ مجهول لنا . ولأننا نقرأ الآخر مكتوباً ، فهو بالنسبة لنا موجود و متوهم ، فى آن . فالتناقض جزء من وجوده ، بل لعل التناقض يشغل موضع البؤرة من وعينا بوجود المعنى أو إدراكنا لوجوده مكتوباً .

لا يوجد ثمة اختلاف حقيقى وتام بين مشهد المناجاة وعذابات التشوق للواحد المفرد ، وعشق الإلهى الكامن فى النفس ، ومشهد اندماج القاتل الكاهن المخلص بالضحية التى ليست أحداً سواه ، بل لا فرق بين هذين المشهدين معاً ومشهد الحب الجسدى الصريح الذى انتهى بعبارة تصلح خاتمة لكل مقطع من مقاطع هذا النص « توحد محتوم » .

هل هذا التوحد المحتوم هو ما يحدث فعلاً أم هو ما ينبغى أن يحدث ؟ أوقوع التوحد فى النهاية أمر محتوم أم أن طلب التوحد والسعى إليه ـــ وعذابات النأى وخيبة الرجاء ـــ هو نفسه القدر « المحتوم » ؟

« جنون الحب النهائى . الجنون بالله . جنون لا مكافأة له إلا به وفيه » .

أهذا الجنون هو « المكتوب » المقدر سلفاً ولا مفر منه أم هو المكتوب [بين دفتى الكتاب] الذى نعيد صياغته الآن ، ليتخلق منه فينا ـــ أو منا فيه ـــ أداء جديد « لن يتكرر أبداً » ، للنص/العالم ؟

كأننا نصنع « مكتوباً » جديداً لما حدث بالفعل ، أى نعيد صياغة ما كان ، أو نضع للآتى ما سوف يكون مكتوباً عليه ، أو نصنع للنص ما هو مكتوب عليه/فيه . إننا لا نقوم بشىء سوى قراءة ما هو مكتوب ، لكن المكتوب الذى نقرأ تعاد صياغته فى كل مرة نكتبه . . يكتبنا . . « توحد محتوم » .

كأننا لا نطالع « المكتوب » سوى مرة واحدة ، وكأننا لا نعرف غير مكتوب واحد يطالعنا العمر كله .

« سئمت الضرب العقيم فى شوارع الحلم والنوم التى أعود إليها ، برغمى ، كما أعود إلى بيت متواشج الدروب متشابك المسالك ، أعرفها كلها حق المعرفة ، ودائماً جديدة علىّ ، غير مطروقة ، أريد أن أخرج منها ، أين المخرج ؟ » .

ربما كانت هذه الفقرة هى مفتاح العمل كله ، كما يمكن اعتبار « مجانين الله » كلها مفتاح (أمواج الليالى) ، كما يمكن أن تصبح أى فقرة أخرى مفتاحاً للولوج فى المتتالية .

أى أن كل فقرة قد تقود إلى دهاليز ومتاهات فى النص ، لكن ليس لأى فقرة أو حتى فصل كامل أن يكون هو « المخرج » . فالمتتالية تعتمد على تقنيتين متداخلتين ، فمن ناحية يبدو أن كل فقرة تقود لما يليها فى تتابع « محتوم » ، كما سبق وأوضحنا فى البداية ، ومن ناحية أخرى فإن لكل فقرة استقلالها الذى يسمح بقراءتها وإعادة إنتاجها بشكل منفصل تقريباً .

« لأنه مكتوب أن أزهار الجنون الوحشية لا تتفتح إلا فى الحلم » . هذه الخاصية ليست منفصلة تماماً عن تراثنا ، الذى

يعتمد فى أغلبه على تلك اللامركزية ، فالنص لا يتضمن مركزاً واحداً محدداً ، لكنه عمل متحرك ، فى كل مرة يؤدى فيها يخلق لنفسه نظاماً جديداً .

ففن الأرابيسك مثلا لا يحوى نقطة معينة يمكن اعتبارها بؤرة العمل ، لكن العمل يمتد أو يتحرك فى اتجاهات عدة ، ومن نقاط مختلفة غيرمحددة فيما يشبه تكراراً لا نهائياً ، أو ربما إعادة صياغة دائمة ، بحيث يمكن القول إن المتلقى لا يرى الوشج نفسه مرتين أبداً .

الطابع نفسه يظهر فى كتابنا المقدس (القرآن الكريم) ، الذى يعتمد على استقلال شبه تام ، ليس فقط للسور بل حتى الآيات تترابط أو تتواشج فتكوّن فقرات يمكن قراءتها بشكل منفصل ، قابلة فى كل مرة للنقص أو الزيادة ، باعتبارها نصوصاً مستقلة ، بل حتى لو تكررت الآيات نفسها ، ففى كل مرة تخلق نصاً جديداً :

أليس هذا هو الطابع الذى تكتسبه الأحلام حين يستعيدها العقل فى أزمنته المختلفة ، ليصنع منها صوراً متباينة تشبه الحلم ، وإن لم يكن الحلم أياً من هذه الصور ، ولا حتى هذه الصور مجتمعة .

فالحلم نفسه كالنص أداء « لن يتكرر أبداً » ، لكننا قد نعيد صياغة الحلم فى الذاكرة ، بأداء مغاير ، إذا ما امتلكنا الرغبة والقدرة على الولوج فى الحلم ومن ثم الجنون .

« لأنه مكتوب أن أزهار الجنون الوحشية لا تتفتح إلا فى الحلم » . (ص ٢٨)

الهوامش :

(١) المتتالية الموسيقية Suite لفظة تستخدم بمعنيين ، أولهما يتصل بموسيقى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، والمقصود بها نوع من التأليف الموسيقى الذى يعتمد على أربع حركات رئيسية ــ مع فاصل صغير قبل القطعة الأخيرة ــ ومقدمة تسبق الحركات وتستخدم فيها مجموعة من الآلات الموسيقية المتماثلة أو المتشابهة فى مفاتيحها ، والمعنى الآخر للمتتالية يتضمن الإشارة إلى لون من التأليف الموسيقى الحديث يحتوى حركات متنوعة ومتباينة من حيث طبيعتها أو الآلات المستخدمة فيها ، وغالباً ما يتم تأليفه لكى يصاحب رقصات باليه معينة . وهناك صنف آخر من التأليف الموسيقى له علاقة قوية بنص إدوار الخراط الحالى ، وهو العمل المتحرك . (Work in movement) . فعلى العكس من طابع الثبات الذى ترتبط به الموسيقى التقليدية .[إذا ما صدقنا أن العمل الذى يعزف فى كل مرة فى سياق مغاير ، ويؤد مختلف ، هو العمل نفسه] ، نجد أن العمل المتحرك يظل مفتوحاً دائما أمام إبداعات المؤدى أو المايسترو . فالمؤلف الموسيقى يتعمد ترك تحديد الوقفات وطولها للمايسترو ، بل ربما قام المايسترو بإضافة تنويعات على إحدى الثيمات الرئيسية للعمل فى تلك الفراغات ، أو حتى إعادة ترتيب الحركات الموسيقية نفسها !

(٢) ألا يمكن معارضة هذا القول بالتشبث بـ« غائية الكتابة » ، الجانب الوظيفى من العملية الإبداعية ، أى الزعم بأن هناك نية مسبقة عند الكاتب ، ومن ثم غاية محددة لفعل الكتابة نفسه . وهو أمر صحيح بالطبع بالنسبة للكاتب نفسه ــ وفى لحظة الإبداع فقط ــ ، أما خارج تلك اللحظة ، فإن أية قراءة للعمل ، حتى لو كانت من قبل الكاتب نفسه ، هى أداء . والنص هو هذه السلسلة من الأدوات المتصلة ، غير المتكررة التى لا تمثل نية الكاتب بالنسبة لأى واحدة منها سوى إيمان غيبى لا سند أو دليل موضوعى عليه .

(٣) هل للغة الإيمان/المحبة هنا أن تصمد فى مواجهة لغة الترهيب والترغيب ، وتجارة العقائد المعبأة ، والأكلشيهات الدينية المعدة سلفاً .
ألا تبدو المقارنة هنا ضرورية بين لغة المجذوب ولغة العم مسيحة خادم الكنيسة ، تلك اللغة التى تحيل المفردات الدينية إلى أكلشيهات تماثل فى قوامها اللزج ووجودها المعدى الشر الذى تؤطره ، بل تبرره وتزكيه أيضاً .

« ربنا يسهل ونسوى الحتت المكّسرة ؟ كله بأمره » .

« اكتب لى ما تريد على ورقة وكله بحسابه » .

كأن التشابة الصوتى والتركيبى القائم بين عبارتى « كله بأمره » و« كله بحسابه » لم يأت عفواً ، إذا تظهر الجملة الأخيرة المعنّى حقاً بصاحب الأمر لدى المتكلم ، وآلاف غيره من المؤمنين .

فوضى النظام
نظام الفوضى
فى حكاية شوق

أشرف عطية هاشم

توطئـة

لا تسعى هذه الدراسة إلى قراءة رواية (حكاية شوق) لـ «أحمد الشيخ» مضمونياً وإنما تقف عند حدود دراسة مستويات الحكى الروائى ــ تصميم الشخصية وعلاقاته بأنماط هذا الحكى ــ وعى الراوى ــ وجدل ذلك الوعى مع تلك المستويات فى الحكى .

(أ)

ربما يكون أول ما يلفت الانتباه فى هذه الرواية ــ حسب ظن كاتب الدراسة ــ لجوء الكاتب إلى تكنيك متميز ومبتكر للحكى . فالرواية تشتمل على (٣٦) فقرة أو مقطعاً قائماً بذاته ، وإن كان الكاتب لم يرقمها فإننا أحصينا عددها ووجدناها ستا وثلاثين فقرة ، وسنسمى هذه الفقرات « بنى جزئية » . وسنجد أيضاً أن نصف هذا العدد ينطوى تحت مرحلة تاريخية من وعى الراوى ــ وهو هنا « شوق » ــ ونصفها الآخر ينطوى تحت مرحلة أخرى من وعى شوق . والمرحلتان هما فترة الطفولة والمراهقة حتى علاقتها بـ « حسن » . أما الأخرى فهى نضجها العمرى وعلاقتها بعلام . والمبتكر هنا أن هذه البنى الجزئية تأخذ فى كل مرحلة فى علاقتها ببعضها البعض شكلاً تبادلياً ؛ فأول بنية تبدأ بـ « العمة » التى تتزوج « الموادى » ورغبة أهلها فى الحجر عليها ، ولكنها تموت ويرثها « الموادى » ، وهذه البنية الجزئية تنتمى للمستوى (ب) وهو مستوى النضج العمرى وعلاقة « شوق » بـ « علام » زوجاً .

ثم تتبع هذه البنية الجزئية مباشرة بنية أخرى من المستوى (ا) وهو مستوى الطفولة والمراهقة والعلاقة بحسن ، وتفسر هذه البنية الجزئية علاقة الأب ببناته وحسرته لموت ابنه الذى لم يكمل أسبوعاً . ثم تأتى بنية ثالثة ، وهى هذه المرة من المحتوى (ا) الذى سبق الإشارة إليه-حيث نرى حزناً مكتوماً على وفاة « سيد » ابن « شوق » من زوجها « حسن » .

وهكذا تأخذ البنى الجزئية صفة التبادل الدقيق والمحكم بين المستويين (ا) ، (ب) ، ولا يختلّ هذا التبادل الهندسى أبداً حتى نهاية الرواية فنظل تجد ـ أثناء قراءتنا للرواية ـ بنية جزئية تنتمى لفترة الطفولة والمراهقة ولابد أن تتبعها بنية جزئية تخص مستوى النضج العمرى والعلاقه بـ « علام » .

غير أن هذه البنى على اختلاف انتمائها للمستويين (ا) أو (ب) تتسم بالتقارب حينا ، والتباعد حيناً آخر على مستوى الهموم والشواغل ومركز التأثير . ويظل التباعد بين هذه البنى ـ التى تأخذ صفة التبادل بين المستويات ـ هو الأكثر حضوراً . وتبقى فى كل الأحوال « شوق » هى مركز الاستقطاب حتى لو بدت بعيدة عن الفاعلية فى بنية جزئية أو أخرى ؛ ففعل الآخر يظل دائما موجها نحو أزمتها وتشكيل وعيها بالكفر والناس والواقع . ومجمل الأمر أنه يمكن القول إن البنى الجزئية جميعاً تدور باتجاه وعى « شوق » فتشكل حركتها ، وتحدد درجة حضورها الروائى ـ أو غيابه . ونحن هنا نقدم إحصاءً لكل مستوى لنحدد مركز الفاعلية فى كل بنية فى المستويين (ا ، ب) مع التسليم ابتداءً بالإلحاح الدائم لأزمة « شوق » وتأثير « شوق » المستتر أو البين فى حركية البنى :

فى المستوى (ا) مستوى الطفولة والمراهقة والعلاقة بـ« حسن » يصبح الأب مركز فاعلية فى ثلاث بنى جزئية ـ والجد « هارون » فى بنية واحدة ـ العمة « فطوم » فى سبع بنى ـ « حسن » فى بنيتين ـ « جواهر » فى بنية واحدة

أما فى المستوى (ب) ، مستوى النضج العمرى والعلاقة بـ « علام » ، يصبح « سيد » مركز فاعلية فى ست بنى ـ « علام » فى خمس بنى ـ « بكرى » فى بنية واحدة .

أما البنى الباقية وعددها (٤) فى المستوى (ا) ، (٦) فى المستوى (ب) فإنها وثيقة الصلة بشكل مباشر بوعى « شوق » وأزمتها ، بحيث تتضافر كل الشخوص بما فيها « شوق » ذاتها لتصبح مراكز فاعلية .

إذن البنى الجزئية ، وإن بدت بعيدة متفرقة عن بعضها فى تتابعها المتبادل ، يتحقق انتظامها الباطنى ـ فيما نعتقد ـ من حركة مركز التأثير والفاعلية الحقيقى وهو « شوق » ، وترتيباً على تلك المقولة يصبح وعى « شوق » وأزمتها هما المحددان لدالة الزمن الفوضوى الحدث المفتت .

ويجدر بنا أن نشدد أن صوغ الحكى على هذا النمط المتوزع بين مستويات متناوبة الظهور لا يعنى الاتكاء على مفهوم الاسترجاع (Flash back) بمعناه المعروف ، ذلك أن هذا الاسترجاع ينطلق فى الحقيقة من نقطة محددة ـ حتى لو كانت فى نهاية الرواية ـ ما يلبث أن يعود إليها وكأنه مقيد فى النهاية بمركز ثابت يحدد حركته ، أما فى حالتنا هذه ، فإن الاسترجاع الذى يلجأ إليه « أحمد الشيخ » على لسان راويته « شوق » يتحرك حراً طليقا بين مستويات الحاضر والماضى فتنتقل الشخصيات من المستوى (ا) إلى (ب) والعكس ، دون أن نشعر بغربتها عن البنى المنتقلة إليها أو منها ، ولعل ما يوضح ما ذهبنا إليه من قول بـ « انتظام الفوضى » هو أننا لا نشعر عند الانتقال من قراءة بنية جزئية فى مستوى إلى قراءة بنية أخرى فى المستوى المغاير بأن هناك سقوطاً أو عدم انسجام فى الحدث ؛ فالنظام الذى يحكم فوضى المستويات وحركة الشخصيات المتنقلة بين المستويات حاضر بشدة،ومركز الفاعلية يستقطب كل العناصر بإلحاح دون أن نشعر بانتهاك الزمن أو تفتيت الحدث،برغم أنهما موجودان نظرياً .

(ب)

لسنا من هواة دراسة شخصيات النص الروائى وتمثيله لواقعه الحى بالشكل الذى يحيل فهم الشخصية روائيا إلى البحث عن واقعها الحقيقى ، فيفضى بنا الأمر إلى آلية جامدة أو انعكاسية تبعد بنا عن تمثل النص ذاته . وإنما غاية الأمر فى دراستنا فى هذه الفقرة للشخصية طرح مفهوم محدد وهو علاقة النمط التبادلى الذى جاءت به البنى الجزئية فى مستويى الحكى بتصميم الشخصية . إذن نحن نبحث عن تكنيك الحكى متمثلا فى الشخصية . وإذا كانت مستويات الحكى قد أخذت هذه الفوضى / المنظمة التى ـ كما أسلفنا ـ تبدو للناظر للوهلة

الأولى فوضى لا تخلو من ادعاء شكلانى بالتجديد ، فى حين تبدو للقارىء ـ بعناية ـ فوضى تحكمها وتنتظمها (آلية) ، فإن الشخصيات ـ هى الأخرى ـ تتسم بتناقضات عميقة وتضارب فى بنائها ، وإن كان ـ كما سنوضح ـ لهذا التناقض والتضارب انتظامه الخاص ، ومركزه المحرك . . فالعمة « فطوم » التى تبدو أكثر شخصيات الرواية تماسكا وتجربة و « تخرب بيوت الظلمة » ـ على حد تعبير أخيها عبد الستار ـ ويصل جبروتها حد قتل « على عوف » ، وهو أحسن من يضرب بالنبوت فى الناحية . والعمة « فطوم » يخشاها « أولاد شلبى » جميعاً وهى الحريصة الواعية على مالها بحيث لا يذهب سدى ، هذه المرأة التى لا تنجب وتتمنى ذلك وتحاوله من خلال الزيجات المتعددة ، ذلك الافتقاد للنسل هو الذى يجعلها تحب « شوق » حباً شديداً . هذه الشخصية على قوتها وذكائها وتماسكها (الظاهر) هى نفسها التى تتناقض فتتزوج فى الثمانين من عمرها نفراً من أنفارها « المو ادى » وتموت فيذهب إرثها إليه ويضيع مالها خارج العائلة برغم وعيها وحرصها وحميتها العائلية . وثمة تناقض آخر نجده عندها فهى تقتل زوجها « الحاج فرج » دونما مبرر ، فى حين أنها قالت عنه قبل قتلها إياه بدقائق إنه « مخلص ووفى » ! ! وإذا كانت « فطوم » تفتقد إلى الإنجاب والنسل وهذا الذى ينبغى أن يكون مكمن ضعفها ـ فإنها على الرغم من ذلك تتسبب بشكل مباشر فى موت عطيات بنت أخيها « عبد الستار » عندما نادتها بـ « أم بصلة » ذلك اللقب الذى يضايقها ، والذى جعلها فى النهاية تخلو لنفسها حزينة مبتئسة بعد حرمانها من المدرسة حسب أوامر العمة النافذة ، وبرغم اقتراب نهاية عطيات الواضحة للجميع استكثرت العمه « فطوم » ـ على افتقادها للنسل ـ أن تهون على البنت حتى تتجاوز أزمتها وتنجو من الموت ، وهى نفسها ـ على كرهها لأولاد « عوف » تبدو مباركة لمغازلة « ابن عبد الحليم » لـ « شوق » وسرعان ما ترفض زواجه منها عندما جد الجد .

وشخصية الأب « عبد الستار » لا تبعد عن ذلك التناقض الذى يحكمه منطق وينتظمه نظام . فهو ـ كما يبدو فى الرواية ـ يحاول جاهداً ألا يعادى أحداً حتى لو كان من « أولاد عوف » خصوم « أولاد شلبى » الذين ينتمى إليهم « عبد الستار » ؛ فهو لا يريد أن تبور تجارته بل يصل حرصه وذكاؤه بوصفه تاجراً إلى الحد الذى يسعى فيه بنفسه إلى الصلح معهم وإظهار نفسه مظهر من لا علاقة له بهذه الخصومة ، ثم هو ذاته الذى ـ برغم شوقه للولد بعد ما رحل ابنه قبل أن يكمل أسبوعاً ـ يحب بناته ويستغفر الله عندما يقول : « يا ريت كان عندى ولد » نجد هذا الشخص نفسه ـ وهنا يظهر التناقض ـ يقع فى براثن شرب الخمر فى خمارة « عزت شلبى » ويستدين ويفلس فيقع بين كماشتى « علام » وأخته « فطوم » ؛ فسلوكه فى شرب الخمر والعربدة يتناقض مع إيمانه واتزانه بوصفه تاجراً واعياً ، وحبه لبناته ينقلب بعد استسلامه لأخته إلى حد أن يقرر عدم ذهاب « عطيات » للمدرسة إرضاء لـ « فطوم » ، بل يصل الأمر إلى الحد الذى لا يستطيع فيه أن يجعل أخته تعفو عن ابنته « عطيات » وهو يراها على حافة الموت .

هذا التناقض نفسه نجده عند « علام » العربيد السكير الذى يتفنن فى إذاقة « شوق » الهموم ، وتنتهى به عربدته إلى السجن جزاء حيازته المخدرات وتعاطيها مع أبناء « الدباغ » . وهو ، وإن كان يكره سيد ابن شوق ، فإنه ـ وهنا التناقض أيضاً ـ يرحب بـ « سيد » عندما يأتى إلى الكفر ، بل يرى فى بقائه فى بيته حلاً مناسباً لغربته فى القاهرة ، وتطالعنا الرواية بأجزاء متناثرة نجد فيها علام يرحب بـ « سيد » ويكرم وفادته ، بل يتطوع بالإلحاح عليه فى البقاء ببيته ساعة المطر . وإذا كان « علام » يذيق «شوق» العذاب فإنه يتقرب منها أيضاً واعداً إياها بالملبس الجميل ، ذاكراً لها أيام كان « يؤكلها بيديه » ثم ما يلبث أن يغضبها بعد فترة . وهكذا تتوالى تناقضاته وتتعدد بعد كل خلاف بينهما .

وليست « شوق » نفسها ببعيدة عن دوامة التناقض والفصام ـ الذى له منظومته وقوانينها ـ فهى وإن كانت شاهدة على ما يحدث راصدةً لوعى قريتها وناسها بما يشى أنها تحمل خبرة هؤلاء جميعاً ، وبرغم هذا النضج والوعى البادين تشترك ـ وهى تعلم أو دون أن تعلم ـ فى قتل « الحاج فرج » بالاشتراك مع عمتها ، وبعد مقتله لا نجدها تتأثر بل يمر الموقف بسلام وتجاوزه بسرعة ، وذلك على الرغم من سنها الواعى فى تلك الفترة ، ثم إنها تتناقض مع مشاعرها تجاه عمتها،فبالرغم من أنها تحبها ـ أو هكذا تصرح فى النص الروائى ـ فإنها تستجيب لإلحاح أهلها بضرورة استغلال حب عمتها لها بحيث

تضمن لها إرثا مناسبا ، ويبدو تناقضها أشد ما يبدو عندما نراها تشكو حياتها المؤلمة مع زوجها « علام » بحيث يتكرر تركها الدار غاضبة وفى كل الحالات تعود إليه ثم تشكو مرات أخرى فلا هى ترضى به ولا هى تتركه وترحل .

ويطول بنا استعراض الشخصيات التى تكاد تتسم جميعاً بتناقضها (الحقيقى) وتماسكها (الظاهرى) أو قل تحددها الخارجى ، ولكن التساؤ ل هنا هو :

ــ ما مغزى هذا التناقض وما مصدره ؟ !

يبدو لى ــ أو هكذا أفترض ــ أن مستويات الحكى التى أسلفت الحديث عنها ، فبدت فوضى ظاهرية لها نظامها الباطنى تركت أثرها على أبعاد الرواية،بحيث انعكست هذه الفوضى المنظمة أو التناقض المنسجم على العمل كله ومنه الشخصية ، فالشخصيات التى أوضحنا تناقضها وفوضويتها يحكمها نظام مركزه الأساسى التوتر أو التذبذب ، وما هذه الشخصيات إلا دوال لواقع فوضوى هو الآخر يحركه ويقنن آلياته عنصر مركزى رئيسى هو الضياع . وتأسيساً على ذلك فإن هذه الشخصيات لابد ــ وفقا لهذا القانون ــ أن تضيع وتتناقض وتبهت طالما بقى هذا الواقع وظل عنصره المركزى (الضياع) موجوداً ومحركاً لآليات نظامه .

بيد أننا من ناحية أخرى نجد شخصيات مختلفة ماتت مبكراً وتلاشت دون أن يكون لها فاعليتها ، مثل « جواهر » « وعطيات » ، بل حتى « سيد » الذى دار الكلام حوله أكثر مما دار معه . ويبدو لى قياساً على القانون الذى افترضته أن هذه الشخصيات (جواهر ــ عطيات ــ سيد) كانت متسقة ومحددة ولا تنطوى على تناقض مثل غيرها ؛ ذلك أنها لا تنتمى لمنظومة الضياع التى تشمل الآخرين بيد أنها تموت لأنها لم تجد واقعاً آخر ــ أو قل منظومة أخرى ــ تعيشه . فـ « جواهر » تحدد وجودها باهتمامها بالعمل فى البيت ونكران الذات والزهد فى الدنيا ؛ فنراها تترك المستعدين أو المؤهلين للضياع (أباها ، أمها ، أخواتها) لتأكل وحيدة ، بل ربما تأكل الكلاب والقطط طعامها فلا تأسى لذلك . وعطيات ترفض سطوة العمة « فطوم » وتواجهها بحماس فتفصل من المدرسة بإيعاز من العمة ورضوخ من الأب،وتموت حسرة لتشنيع العمة عليها بلقب لا تحبه .

أما « سيد » ، وهو الفارس الذى يتخلق كما جاء فى نهاية الرواية والذى مات فى أولها ــ بما يعنى ذلك أن عصره ليس الآن وإنما عصره قادم لا محالة ــ فإنه المثقف الذى يجرب ويفهم ويعيد صياغة المفاهيم فى وعى أمه « شوق »،ويرفض أن يذكر لـ « فطوم » ما يعرفه عنها لأنها تريد من يذكرها بسطوتها ويدها الباطشة،ثم هو الذى يعى جيداً أسطورية ما يقوله الجد هارون عن جدهم الأكبر الملك ابن الملك الذى له من الجوارى والعبيد الكثير ، ولديه الممالك وخزائن الذهب ، فبينما يفهم « أولاد شلبى » ذلك على أنه تاريخ حقيقى يرفضه سيد ويرى أسطوريته . هو إذن يعيد صياغة وعى الجماعة ويخلصها من التغييب .

وليس مصادفة أن يموت « سيد » بل يموت قتيلاً ، وكذلك تموت « جواهر » و « عطيات » ، فهم لا ينتمون لهذا الواقع الذى ينتظمه ويحركه (الضياع)،وليس أمامهم إلا أن ينتظروا عصراً جديداً يتسق مع وعيهم حتى وإن ماتوا فى عصر « علام » و « فطوم » .

(جـ)

« شوق » هى الراوى ، وهى تحكى لنا عن الكفر والناس وأزمتها و (حسن ، سيد ، الجد هارون ، فطوم ، علام ، الأب . . . الخ) ، ولكنها أيضا تروى لنا كيف تشكل وعيها . . هى تقدم لنا تاريخ وعيها بما يحدث ، ولا حرج هنا أن نسوى بين وعيها ووعى قريتها (كفر عسكر) . ولأن هذا الوعى شديد التعقيد والتركيب،فإنه كان من المناسب أن يأتى الحكى بهذه الصورة المتميزة المبتكرة التى تقدم بنى فوضوية منتظمة ، ومشاهد تنسف الزمن بمعناه التقليدى ، وشخوصاً تموت لتحيا وتحيا لتموت ، تتحرك وتخبو . وفى حالة مثل حالتنا تلك،فإن البحث عن منطق يحكم وعيا يصدر عن واقع معقد متداخل يبدو تبسيطاً مخلاً للأمور ؛ فوعى شوق يستدعى أثناء الحكى أشخاصاً بأعيانهم ــ بغض النظر عن توصيفهم وكثافة وجودهم الروائى ــ فيصفون ضعفها أو قوتها ، غربتها أو ألفتها وربما يصبح من الممل ــ لمن لا يعى منطق أزمة « شوق » ومنطق

ظهور الشخصيات حسب هذه الأزمة ــ أن نقرأ فى أربعة بنى جزئية فى المستوى (ب) عن خلافها المستمر مع « علام » وتركها داره ثم عودتها دون أن نفهم أن هذه البنى الجزئية ــ التى ربما تقدم الدلالة نفسها ولا تحرك حدثاً محدداً ــ هى ذاتها مطلب ينقل وعى « شوق » بالأشياء . ولأن « علام » يتضخم وينمو كالسرطان داخل هذا الوعى فيؤجل خبرتها بأشياء ويشوه فهمها لأشياء أخرى ، فلا مانع إذن أن تتكرر هذه البنى (المتشابهة الدلالة) فتبدو شكوى عميقة وسكونا قاتلا ، يفسر وعى فلاحة مصرية على قدر متوسط من التعليم قدر لها أن تعانى وتتأرجح بين المأمول والممكن .

وهكذا لم يعد وعى « شوق » ــ وهو وعينا فى الوقت ذاته ــ إلا تسجيلاً لهيمنة الواقع .

ربما يلمح المرء ، لو جرد البنى فى المستوى (ا) عنها فى (ب)،اتساقاً فى الحكى ليس موجوداً فى (ب) . وهذا يبدو أمراً طبيعياً برغم أن المستوى (ا) يخص فترة الطفولة والمراهقة فى معظمه وفترة العلاقة بـ « حسن » فى أقله . وعلة ذلك ــ فى ظننا ــ أن الوعى فى مستوى الطفولة والمراهقة وبداية الخبرة بالأشياء وعى مفتوح يتلقى ويسجل . أما فى المستوى (ب) ، وهو مستوى النضج العمرى ، فهو وعى يصوغ ويرمم ويحذف ويضيف ، ومن أجل ذلك يتضح فيه التشرذم والتناقض على مستوى الحكى .

وربما كان من المهم الإشارة إلى أن الانتظام ــ الذى قلنا إنه يحكم فوضى المستويات-سيتضح أيضاً فى آخر الرواية المتقنة جداً هندسياً فى البنيتين الأخيرتين ، وهما (٣٥) ، (٣٦) ــ حسب ترقيمنا المقترح للمقاطع ــ فالبنية (٣٥) يكون المركز فيها « شوق » والاختيار الذى ينتهى بزواجها من « علام » تحت ضغط الأسرة بعد طلاقها من « حسن » .

أما البنية الجزئية (٣٦) فإن مركزها الخلاف مع « حسن » بعد زواجها منه لتنتهى الرواية بمخاضها فى سيد ذلك الأمل المنتظر .

والهندسية هنا تتضح فى كون « أحمد الشيخ » جمع بين بداية أزمة « شوق » فى كلا المستويين ؛ فأزمة « شوق » فى المستوى (ا) مركزها طلاقها من « حسن » ، بينما أزمة « شوق » فى المستوى (ب) زواجها من « علام » ، والمستويان يتداخلان معاً فى نهاية الرواية ، وبالتحديد فى البنيتين الجزئيتين الأخيرتين ليشكلا الوعى المركز لشوق .

الخــرز الملون

بين رومانسية الثورة وسقوط الإيديولوجيا

مهدى بندق

إذا كان كثير من النقاد والدارسين يتوقفون عند الجديد فى أدب كتاب الستينيات باعتبار الأخيرين ممثلين لفترة صعود المشروع القومى / الناصرى ، فإن دراسات أخرى لأدب يُنتج فى الثمانينيات . . أدب يمثل فترة سقوط هذا المشروع لجديرة بأن تضم إلى سابقاتها لتفتح الطريق المعرف من جانبه الآخر . وليكتمل الوعى بالظاهرة صاعدة وهابطة .

ولقد وقف كاتب هذه الصفحات أمام رواية « الخرز الملون » للأديب محمد سلماوى لأسباب ثلاثة . أولها أن نشرها بالأهرام مسلسلة أوائل عام ١٩٩١ قد واكب فترة الانهيار الكامل لمنظومة الدول ذات الطابع الشمولى (ولا نقول الاشتراكية ومرجعيتنا فى ذلك الماركسية نفسها كما سنوضح فى هذه الدراسة) كما واكب نشر الرواية فى هذا التاريخ بالذات صدمة العالم العربى ، رجل الشرق المريض ، بنتائج حرب الخليج التى أصدرت شهادة رسمية بوفاة النظام العربى لتبقى الشعوب العربية « فوضى لا سراة لهم » . أما السبب الثانى فيتعلق بتصوير الرواية لإخفاق المشروع الثورى الرومانسى ، بداية من ضياع فلسطين بالحرب وانتهاء بالتسليم بوجود شرعى لدولة إسرائيل ، وضياع أمل الوحدة العربية بالأساليب الدبلوماسية التى هى أيضا نوع من الحرب ، ولكن بغير مدافع ، بحد تعبير كلاوزفيتز أستاذ الاستراتيجية الأشهر .

أما ثالث الأسباب ، فلأن الكاتب طمح إلى تصوير لحظة التحول فى التاريخ بوصفها اللحظة الملموسة ، التى تكشف فى الآن عن التجريد ، وذلك بمزجه بين رواية السيرة والرواية التسجيلية من خلال تقنية اليوم الواحد فى حياة الفرد والجماعة ، ولكنه بخلاف جيمس جويس ، الذى وحد بين بطله ومدينة دبلن فى ذلك اليوم الواحد الطويل ، وكذلك بخلاف روائى الستينيات الراحل عبد الحكيم قاسم الذى وحد بين بطله والقرية المصرية فى أيام سبعة ، نراه (أى سلماوى) يطابق بين بطلته « نسرين » الفلسطينية وبين الأمة العربية فى أيام خمسة ، ويقينه أن اليوم الواحد إنما يمثل الخلية النسبية فى جسد الزمن المطلق .

من أجل هذه الأسباب مجتمعة فإننا نحتاج إلى وقفة نظرية ـ تحدد المنهج النقدى ـ قبل أن نمضى فى تحليل « الخرز الملون » واستقصاء رؤية كاتبها واختبار أدواته الفنية . نحتاج إلى هذه

الوقفة النظرية لكى نذكر أنفسنا بالإطار المرجعى العام للأدب الذى تشكل خلال فترة صعود المشروع القومى / الناصرى حتى نتمكن من متابعة رؤية الكاتب لانتحار هذا المشروع ، الذى يتوافق موضوعيا وزمنيا مع انتحار بطلته عام ١٩٨٠ .

*

ينقل لنا الدكتور . لويس عوض عن « لسلى ستيفن » الذى يصف الأدب الإنجليزى فى عصر الثورة الفرنسية قوله : « إن طابع الأدب المعاصر قدتشكل فى مجموعه تبعا للحالة الاجتماعية فى الطبقة التى كتبتْ ذلك الأدب وكُتب ذلك الأدبُ لها »[١] .

هذا المفهوم المحدد لطبيعة الأدب - انعكاسا للتنظير الماركسى - هو الذى سيطبع فترة الخمسينيات والستينيات فى مجال التنظير النقدى وسيتبناه من جيل الشبان فى هذا الوقت (بالإضافة إلى لويس عوض) محمود أمين العالم ، وعبد العظيم أنيس ورجاء النقاش ، ومن الجيل الأسبق الدكتور محمد مندور الذى بدأ يتبنى مفاهيم الواقعية الاشتراكية بعد زيارته للاتحاد السوفياتى عام ١٩٥٦ وحواره مع الروائى الكبير سيمنون . بيد أن هذا المفهوم المحدد لطبيعة الأدب بأنه صياغة فنية محكومة بقيم وأوضاع اجتماعية وتاريخية وألسنية لطبقة من الطبقات إنما ينطبق عليه هذا الحكم نفسه . فالإيديولوجيا ، التى هى الوعى النظرى لطبقة بعينها والتى هى مجمل ممارساتها Praxis على الصعيد العملى لتحقيق مصالحها ، لاشك أنها ، بما هى كذلك ، غير العلم الذى لا يعترف بحقائق سوى ما لا يمكن دحضه من كائن ما كان ما دام سليم العقل . ولأن الماركسية إيديولوجيا وليست علما[٢] فإن نظريتها فى الأدب والنقد : الواقعية الاشتراكية ، لابد أن تعامل بحسبانها « أحد مظاهر الطابع العام للأدب المعاصر » لا طابعه الوحيد .

فإذا كان هذا هو الحال مع النظرية الأم : النظرية الأكثر تماسكا ، فما بالك بالنظرية الهجين المسماة « بالاشتراكية العربية » تلك التى تبنت التعبير عن إيديولوجيا الطبقة البورجوازية الصغيرة الثورية بالتحالف مع أهداف البروليتاريا[٣] . هل كان ممكنا لنزعة تلفيقية تحاول أن تسلك الماركسية والليبرالية والدين فى سلك واحد دون مراجعة نقدية أن يخرج منها منهج علمى ومعترف به من الجميع لطبيعة الأدب ودوره ، بحيث يتجاوز هذا المنهج مرحلة النقد الكلاسى الانطباعى ، وفى الوقت نفسه يتقدم إلى عالم الحداثة الرحب ؟ ! .

بالطبع لم يكن هذا ممكنا ؛ فالحداثة فعل واع ينطلق من عقلية ابستمولوجية يمكنها أن تتعرف على المرتكزات الفكرية الموروثة وأن تختبر صلاحيتها للواقع المعاش ، مع إدراك منها بالأدوات المعرفية المكتشفة ، وكذلك بحدود هذه الأدوات (مع العمل على تطويرها) للوصول إلى الغرض النهائى المطلوب للإنسان : الحرية .

لكن الإيديولوجيا لا تنطلق من مثل هذه العقلية الإبستمولوجية العلمية ؛ لأن الوظيفة العملية عندها متغلبة على الوظيفة المعرفية ، كما أنها تحصر نفسها غالبا فى إطار الموقف التاريخى المعبر عن وجود الطبقة ، مما يطبعها بطابع دوجمائى قطعى .

*

فما الذى حال بين الماركسيين المصريين وبين تقدمهم إلى عالم الحداثة ، برغم ثقافتهم الرفيعة وقدراتهم الفكرية المتميزة ؟ إنها الدوجمائية الناجمة عن الإيديولوجية الماركسية ذاتها . وهذه الإيديولوجيا بدورها هى التى أخضعت فكر ماركس لبرجماتية لينين[٤] ولسياسة الدولة السوفياتية الشمولية فى عهد خلفائه فى الداخل والخارج مما أجهض أى « اجتهاد » على صعيد التنظيم والسياسة والفلسفة . ولأن الأخيرة هى ما تهمنا فى سياق البحث الأدبى فإننا نقول إن الماركسية ظلت بغير بناء فلسفى متكامل حيث خضع المشتغلون بالفلسفة وبالنقد الأدبى (جدانوف) لتوجيهات الدولة والحزب بدلا من قيادتهم لهما . وبإعمال المنطق الأرسطى - قاعدة التداخل Subalternation - فإن الماركسيين المصريين كانوا أحرياء بأن يخضعوا لزملائهم الكبار السوفييت ، الذين أصدروا عام ١٩٦٣ كتاب (العالم الثالث قضايا وآفاق) قالوا فيه إن بروليتاريا العالم الثالث ضعيفة كيفاً وكماً وبالتالى لا يمكنها قيادة

المجتمع للثورة الاشتراكية ، ومن ثم فلقد صار لزاما على طلائعها (الشيوعيين) أن يندرجوا فى تنظيم البورجوازية الصغيرة الثورية ، لأن هذا التنظيم بجناحه العسكرى وكوادره الفنية سيتجه حتما إلى الاشتراكية عبر تطور لا رأسمالى ، لأن طريق التطور الرأسمالى مسدود بالدول الصناعية الرأسمالية الكبرى .

لقد كانت هذه التنظيرة الدوجمائية هى الأساس « الإيديولوجى » الذى بنى عليه الحزب المصرى قراره بحل نفسه عام ١٩٦٤ وإدراج أعضائه ، بوصفهم أفرادا ، فى تنظيم الاتحاد الاشتراكى ، وهكذا أصبح الماركسيون المصريون ناصريين سياسيا وتنظيميا ، مع الاحتفاظ باللقب الماركسى على سبيل الوجاهة الفكرية ، متجاهلين قولة لينين الشهيرة : « ليس ماركسيا من لا يؤمن بديكتاتورية البروليتاريا » .

*

هكذا نستطيع أن نخضع المفهوم النقدى للواقعية الاشتراكية فى مصر ، فى العصر الناصرى ، لجملة تساؤلات أولها : من الطبقة التى كتبت أدبيات لويس عوض وعبد الرحمن الشرقاوى ويوسف إدريس ونعمان عاشور وألفريد فرج .. إلخ ؟ هل كانت البروليتاريا أم كانت البورجوازية الصغيرة الثورية ؟ . وثانيها : لمن كتبت هذه الأدبيات ؟ للبروليتاريا (أو حتى للبورجوازية الصغيرة) أم للسلطة التى تحولت تدريجيا إلى سلطة البورجوازية الكبيرة البيروقراطية ؟ !

أما السؤال الثالث - والأخطر - فهو عن نجيب محفوظ . هل كتبت أدبه طبقة معينة ؟ وهل توجه هذا الأدب إلى طبقة بالذات ؟ إن التساؤل عن نجيب محفوظ هنا ليكشف المدى الذى ذهبت إليه الهلامية الطبقية والحراك الاجتماعى السريع ، صعوداً وهبوطاً ، منذ قامت ثورة يوليو حتى بداية تمحور الناس حول طبقات جديدة بعد الانفتاح الاقتصادى ، والعودة التدريجية إلى نظام آليات السوق بديلا عن نظام الاقتصاد الموجه ، ومن ثم قبول النظام الجديد بالتبعية الكاملة للاقتصاد الرأسمالى الغربى .

فهل كانت ثورة يوليو ، بما آلت إليه موضوعيا ، حسب نوايا أصحابها بالطبع ، حلقة من حلقات التحرر الوطنى أم كانت (بخطاياها السياسية وتلفيقاتها الفكرية) تمهيدا للثورة المضادة التى أعادت مصر ومن خلفها العالم العربى إلى عصر ما قبل الاستعمار ؟

الحصاد إذن مر شديد المرارة ، وهذا هو المفتتح لقراءة « الخرز الملون » .

يشعر قارىء هذه الرواية بأنه مع نهايتها يودع عهداً من عهود الرومانسية الثورية . وعبر أيامها الخمسة المنتقاة - تمثل خمسين عاماً هى عمر البطلة وعمر الحلم بالتحرر - تولد « نسرين » وتكبر وتحب وتتزوج ويخون زوجها ويخطف ابنها ويُقتل زوجها الثانى (المحب الحقيقى) وأخيرا تذبل وتموت منتحرة .

وحين يختار الكاتب تاريخاً معينا لميلاد بطله ، وتاريخاً آخر محدداً لموته فإنه يكون بذلك - مهتدياً بأداة معرفية علمية هى الوعى بالتاريخ - قد أمعن فكره ورتب لخطته وصمم نموذجاً وإطارا قد لا يبدو لفرط البراعة ودقة الصنعة ظاهراً للعيان ، إلا أن الصورة لا يمكن أن تشى بكل ما فيها من روعة دامية وجمال منهزم حزين إلا لأنها موجودة داخل هذا الإطار بالذات .

فمتى بالضبط ولدت البطلة ؟ ولماذا لم يصرح الكاتب بهذا التاريخ على أهميته الشديدة ؟ إنها حيلة فنية شديدة الذكاء أن يترك لنا الأديب هذه المهمة . فالرواية تتحدث عن زواج نسرين (الزواج الأول) وهى فى الثامنة عشرة مشيرة بشىء من الغموض إلى عام النكبة ١٩٤٨ ، وتتحدث عن موتها فى أوائل عام ١٩٨٠ مؤكدة هذه المرة ، بوضوح ، إلى كونها قد تعدت الخمسين ، ومن ثم فعلينا نحن أن نستنتج أنها من مواليد منتصف عام ١٩٢٩ حيث اندلعت هبة البراق فى شهر آب أغسطس فى القدس العربية ثم فى فلسطين كلها من بعد « إذ وقع الصدام بين الحركة الوطنية الفلسطينية وبين المستوطنين اليهود وحلفائهم الإنجليز المحتلين ، هذه الهبة التى قتل فيها ١٣٣ وجرح ٣٣٩ يهوديا يقابلهم ١١٦ قتيلا و ٢٣٢ جريحا من العرب »[٥] . ولنتأمل معا الأرقام مرة أخرى لكى يتبين لنا أى الكفتين كانت الأرجح فى هذه الفترة من فترات الصراع العربى الصهيونى .

ولدت نسرين إذن فى وقت كانت الثورة الفلسطينية فيه تمضى على دربها الصحيح معتمدة على سواعد أبنائها قبل أن تتناوشها عوامل التآمر عالميا ، وعوامل الإحباط الداخلى سواء على مستوى الأنظمة الحاكمة والقوى السياسية أو على مستوى الواقع الاجتماعى فى الوطن ذاته والشخصية القومية نفسها .

إن اختيار الشكل الفنى لهذه الرواية (الذى هو مزيج من الرواية التسجيلية والسيرة الذاتية) يبرره عاملان ، الأول : انتفاء اليقين بحقيقة موضوعية خارج الذات ، وهو ما يميز أدب شبان الستينيات (أدب الرفض)، والثانى البحث عن إطار « موضوعى » لسرد الأحداث الكبرى التى أثرت فى الشخصية القومية . وربما بدا أن العاملين يناقض كل منهما الآخر : لكن مزيدا من التعمق سيجعلنا نرى أن كلا العاملين يكمل ولا يناقض ، ذلك أنه ومع سقوط الإيديولوجيا بات واضحاً أن المرحلة التالية لهذا السقوط قمينة بالبحث عن أدوات جديدة لإنتاج الوعى العلمى سواء فى فهم التراث (كل ما هو حاضر فينا من الماضى البعيد أو القريب . رضينا به أو لم نرض ، ضاراً كان أو نافعاً) أو فى فهم الواقع المعاش . غير أن المشكلة تكمن فى الأدوات المعرفية ذاتها ، فما هذه الأدوات التى استخدمها كاتب الخرز الملون لينتج لنا الوعى ، لا بالقضية الفلسطينية فحسب ، بل بقضية المصير العربى بأسره ؟ إنه يستخدم أولا أسلوب التوثيق ، فمن خلال الرسائل التى يكتبها البكباشى أحمد عبد العزيز لنسرين نتابع نحن وقائع سير المعارك بين قوات المجاهدين وقوات الصهاينة . ففى الخطاب الثالث مثلا نقرأ :

« لقد فرغنا أمس فقط من معاركنا مع مستعمرق بيت إيثل وبيرة ودخلنا بيت سبع نحمل جثة شهيد من الضباط هو الملازم أنور الصيحى »(٦) .

وإنه ليلجأ ثانيا إلى سرد الأحداث بالأسلوب الإخبارى الذى نصادفه فى عناوين الصحف وأنبائها لا فى مقالات الرأى التحليلية ، وهو يفعل ذلك قاصداً حجب آراء الكتاب المهيمنين على توجيه الرأى العام لينزع العنصر الذاتى من بنية الخبر .

« أمضى عبد الناصر أسبوعين فى دمشق قام خلالهما بالالتقاء بجميع القوى السياسية وانتهى بتشكيل أول حكومة للجمهورية العربية المتحدة ، وطوال هذا الوقت كانت سوريا تشهد أفراحاً لم تشهدها فى تاريخها الحديث »(٧) .

وأما ثالث الأدوات وأخطرها ، فهى مروق الكاتب كشعاع ضوء من أسمنت التسجيل ورمل الإخبار وقرميد التأريخ إلى نسغ الروح وشغاف القلب « السيرة الذاتية » حيث تسفر المأساة عن وجهها الحقيقى ، ونلمس انقسام الذات الوطنية إلى نصفين ، أحدهما ثورى رومانسى حالم بالحرية والعدل والحب ، والثانى مهزوم فى داخل مستسلم للواقع مخذول وخائن منتفع بخيانته ، ولا غرو إن هو صار من بعد عميلا للعدو ، سقيم العقل والوجدان ، يحسب أن فى التعاون مع الأعداء نفع للأهل ! ويذكرنا هذا الافتراض الأخير بالبيان الذى أصدرته إحدى المنظمات الماركسية فى مصر تعليقاً على قرار التقسيم عام ١٩٤٧ مرحبة بوجود دولة إسرائيل : لأن وجودها فى قلب العالم العربى يساهم فى إسقاط الأنظمة الإقطاعية خصوصاً أن الحركة الصهيونية تضم اتجاها شيوعيا يمكن أن يقود النضال الأممى جنبا إلى جنب مع الشيوعيين العرب ضد الإقطاع والرأسمالية فى المنطقة .

وسنرى كيف يتردد هذا المنطق الغريب فى الرواية .

*

بعقد من « الخرز الملون » استطاع مخادع أن يسلب لب نسرين ، فإذا بها - وهى ما زالت بعد صبية غريرة دون سن الرشد - تتمرد على قيم الأهل الأصيلة فتتزوجه دون رضا والديها . ويتردد صدى هذا التمرد الأهوج فى ميدان علاقة نسرين بالشعر ، فهى تكتب الشعر دون أى التزام منها بقيمه المتوارثة ، وهى تثور على الشكل التقليدى دون اختبار حقيقى لامكاناته وقدراته الكامنة على التطور الذاتى ، فهى - بخلاف المجددين الأصوليين أمثال نازك الملائكة والسياب وعبد الصبور وحجازى - ظنت أن الثورة إنما تكون على الأوزان العروضية بينما كانت ثورة هؤلاء على « المعمار التقليدى » للبيت الخليلى . دعنا نقارن هذا الفهم الخاطىء لموسيقى الشعر العربى بما كتبه الناقد الموسيقى الصهيونى Menash Robinawicz فى صحيفة دافار فى الثالث من يونيو ١٩٢٧ حيث يقول : إن اليهودى رجل الشرق . وإن أصوات الشرق

لعميقة فى قلبه . وهو بالرغم من تعليمه وثقافته الغربيين ابن للشرق وابن لمؤسساته الموسيقية »(٨).

اليهودى الغربى يزرع نفسه قسراً فى التربة العربية ويتمسح جاهداً بتراثها الإيقاعى مدركاً أنه بهذا الزرع وذاك التمسح إنما يفسح لنفسه ولقومه مكانا بأكثر مما تفعل المدافع . أما بطلة الرواية نسرين فتكتب « شعرا » قوامه الانسلاخ من تراثه الإيقاعى على هذا النحو :

« آمالى النازعات تطل من عيون سوداء
قلبى احتوى دمائى
ونبض الشهداء
مرآة ثورتى
أحزاننا ، فجرنا
والآفاق لوحة ترفرف باسمينا
وطنى غد سيولد من رحمينا
الأمل حنين فى أحشائنا ولو أبينا
قد تطول آلام المخاض
الرحم يعانى اليوم من الانقباض
ولكنه سينفرج وتحرر الأوطان(٩) .

وبغض النظر عن إقحام حروف الروى (رحمينا . . أبينا) (المخاض . . الانقباض) وكذلك الخلل اللغوى فى تعبير « رحمينا » فإن خلو القصيدة من الأساس الوزنى إنما يكشف عن نفسية تسعى إلى التغريب Westernization إلى أن تقع فى الاغتراب Alienation بالمعنى الحضارى والمادى على السواء .

وهكذا أوقع « نسرين » جموحُها الجاهل فى يدى نصاب يرى « أن فى تقسيم فلسطين بين أصحابها وبين اليهود الغزاة نفعا لأهلها لأن اليهود سينعشون تجارتها وسجلبون إليها المدنية والرخاء »(١٠) .

تلميذ مدرسة الاستعمار هذا ، الذى تعلم منه كيف يقايض السكان الأصليين فى أفريقيا خرزاً ملونا بخيرات مواردهم النفيسة من ذهب وفضة ونحاس وعاج وقطن وصوف . . إلخ يصوره محمد سلماوى ممثلا للمستوى الذاتى من المأساة داخل الوطن ، وانظر إليه وهو يشير إلى محدودية الثمن (الثلاثين فضة) ثمن تطليقها والتخلى عنها .

« لم يحاول التظاهر بأنه يتمسك بهذا الزواج الذى تركت نسرين أهلها وبيتها فى سبيله ، ولم يحاول الحصول على مبلغ أكثر مما عرضته عليه زوجة رئيس البلدية »(١١) .

هو إذن يلمح إلينا بقصة المسيح ويهوذا ، فالخائن وهو الزوج وأب الطفل الذى فى الأحشاء ، سيظل معنا (وسيكون مزيجا من رومانسية الثورة ومن خسة التاجر ربيب الهزيمة المتعايش معها معايشة الدود لإفرازات الأمعاء) أليس الابن هو الأب والأم معا ؟ ! .

هنا يقترب الكاتب من جوهر التراجيديا حيث يتم رصد لحظة التحول الملموسة فى التاريخ (وفى الوقت ذاته يتم الكشف عن التجريد) فالمصير الإنسانى يتشكل فى رحم الحاضر منبتاً عن انقسام للذات جديد ، وكأن المستقبل يكرر الماضى السحيق حيث تتفاعل داخل الإنسان عوامل السمو وعوامل الانحطاط جنباً إلى جنب ، بل لعلها تختلط وتمتزج وتتداخل إلى ما لانهاية . أما على مستوى الواقع الحياتى للبطلة ، فإن الكاتب ينقلها مطلقة حبلى مطاردة جريحة من فلسطين إلى مصر ، حيث تحتضنها مصر الثورة وبالذات الإنتلجنسيا تلك التى أصبحت « ناصرية » بقوميها وماركسيها ، فإذا ما أخفق مشروع التحرر القومى (فى ظل التلفيق النظرى والممارسة الإيديولوجية المفروضة من أعلى) وإذا ما تم تسليم قيادة الثورة إلى نقيضها « الكيسنجرى » الذى راح يعمل على إعادة اقتصاد البلاد إلى مواقع التبعية (وبالتالى قرارها السياسى) رأينا الصورة تقترب من النهاية حيث تنتحر البطلة عام ١٩٨٠ فى ذروة صعود موجة الثورة المضادة .

إن هذا الانتحار إنما يفترض نهاية عصر من عصور الرومانسية الثورية : عصر البطل الفرد والمخلّص الأوحد ، ذلك الذى تسير الجماهير وراءه وليس بجانبه ، وإذا كان لأحد أن يقرأ الخطاب Discourse الذى تقصد إليه الرواية فإن عليه أن يقرأ ما كُتب وما لم يكتب . والذى لم يكتب (وهو جزء من خطاب الكاتب ومراده الحميم) إنما هو المستقبل ، وهذا الأخير

مرتهن بالقارىء ، فهو المسئول عن الولوج من الحاضر الأليم إلى المستقبل المأمول ، واعياً بحجم الهم وثقل الميراث ، وعليه ، هو ، أن يبدع للثورة لغة جديدة وعلاقات مختلفة مسلحاً بوعى علمى لا إيديولوجى ، وعى يأخذ فى الحسبان المتغيرات على الساحة العالمية متعلماً منها لغة العصر دون أن ينسى لحظة واحدة أهدافه هو .

الهوامـــش :

(١) لويس عوض ، برومثيوس طليقا . مكتبة النهضة المصرية ،القاهرة ، ١٩٤٧ ، صفحة ١٠ .

(٢) تعد كتابات ماركس خصوصاً (نقد الأقتصاد السياسى) و (رأس المال) إضافة لعلم الاقتصاد السياسى ، الذى بدأه فى انجلترا آدم سميث ودافيد ريكاردو بتسجيلها بداية نظرية القيمة ـ العمل ، وليست تأسيسا لعلم جديد . وقد يرى لويس آلتوسير أن الماركسية نقلت الفلسفة من الوضع الإيديولوجى إلى الوضع العلمى عبر المادية الجدلية ، لكننا نقول وما الفرق بين « الله » عند الجبرية الإسلامية مثلا وبين منظور آلتوسير « للموقع البنيوى » الذى « يعهد » إلى الأفراد بالعمل المحدد سلفا باعتبارهم ركائز أو حوامل Supports للعلاقات البنيوية ـ أنظر دراستنا بمجلة الهلال ، عدد مايو ١٩٨٣ ودراستنا بجريدة عمان ٢٣ يونيو ١٩٨٤ .

(٣) نفرق هنا بين البورجوازية الصغيرة الثورية (والناصرية تعبيرها السياسى) والتعبير الطوباوى عن البورجوازية الصغيرة الرجعية (ويمثلها الإخوان المسلمون) .

(٤) قارن هجوم لينين الشرس على كاوتسكى الذى نصحه بعدم استلام السلطة قبل ثورة اكتوبر لحين نضج « الظروف الموضوعية » الملائمة للتحول الاشتراكى ، وبين استخدام لينين لحجة كاوتسكى نفسها ضد اليساريين الشيوعيين عام ١٩٢٢ لتبرير سياسة الـ N. E. P وهى سياسة رأسمالية فى جوهرها ومناقضة لكل تعهدات لينين التى أوردها فى كتابه (الدولة والثورة) عام ١٩١٧ قبيل استلامه السلطة بأشهر معدودة معترفا ضمنياً بأنها كانت محض طوباوية .

(٥) عبد القادر يس ـ شبهات حول الثورة الفلسطينية ـ دار الثقافة الجديدة ، ص ٢٥ : ٢٦ .

(٦) الخرز الملون صفحة ٢٢ .

(٧) الخرز الملون صفحة ١٠٤ .

(٨) لاحظ دلالة اسم الكتاب Ariel ومعناه القمر الداخلى من أقمار زحل الخمسة !

Ariel- **A Review of Arts and Letters in Israel** Jursalem- Number 88/ 1992 p. 7.

(٩) الخرز الملون صفحة ٩٩ .

(١٠) الخرز الملون صفحة ١٣ .

(١١) الخرز الملون صفحة ٣٨ .

ملامح البطل المغترب

فى « ظهيرة لا مشاة لها »
للقاص يوسف المحيميد

محمد كشيك

الاغتراب والشخصية

الاغتراب عبارة عن نفى مستمر للواقع ، وشعور دائم بالابتعاد ، يميز علاقات الفرد بالمجتمع والأشياء . ويرى « كيركجارد » أن المرء محكوم عليه بالاغتراب نظرا لطبيعة العناصر المأساوية ، التى تشكل علاقات الفرد بالواقع الذى يعيش فيه . كما يؤكد « فرويد » حتمية وجود الاغتراب انعكاسا لدوافع اللاشعور ، التى لا يمكن إزاحتها أو التخلص منها . والشخصية الاغترابية - فى الأدب - تعتبر بمثابة شخصية إشكالية ؛ إذ تتسم دائما بمجموعة من السمات الجوهرية ، لعل أبرزها التنافر وعدم الانسجام ، ربما بسبب من تأبيها ، وعدم خضوعها لمجمل الشروط التى يتم فرضها - قسرا - من الخارج ، لذلك فهى تبدو دائما شخصية « انطوائية » تلوذ بعالمها الخاص ، الذى تصنعه وتشكله وفق مجموعة من التصورات الخاصة، التى لا تعبر فى مجملها إلا عن عناصر ذاتية صرف . والشخصية الاغترابية تتميز بالعديد من المظاهر الداخلية والخارجية ، تتمثل فى حركة دائمة من الانسحاب المستمر ، والعجز عن مسايرة الواقع ، ومعاداة الخارج ، إضافة إلى الشعور الدائم بالاضطهاد ، والرفض التام لكل المواضعات المتعارف عليها ، مع نمو متزايد للقطيعة ، بين مكونات العالم الداخلى للشخصية ، وبين تلك المكونات الأخرى ، التى يتم فرضها من خلال شروط الخارج ، وما يمليه من أنساق ومواضعات .

فراغ العالم

ولعل أهم ما يميز ملامح الرؤية الإبداعية فى المجموعة القصصية (ظهيرة لا مشاة لها) (ليوسف المحيميد) هو بروز تشكلات متنوعة لذلك الحس الاغترابى ، الذى يشى بمدى هشاشة الإنسان وضآلته إزاء مجموعة الكوابح ، التى يتم فرضها باستمرار عبر علاقات الواقع ، يبدو كل ذلك بوضوح منذ البداية ، عبر العنوان البالغ الدلالة الذى اختاره الكاتب ليسمى به مجموعته (ظهيرة لا مشاة لها) حيث يحتل الفراغ

* يوسف المحيميد ، ظهيرة لا مشـ[illegible] الطبعة الأولى فبراير ١٩٨٩ - السعودية .

معظم واجهة المشهد ، فلا تلمح عبر أفق الموضوع إلا ذلك الخواء المسيطر ، الذى يتأكد بكل إيقاعاته ليشكل معظم التفاصيل الدقيقة لعلاقات الواقع والأشياء . فالمكان ، برغم كل العناصر الفاعلة التى تحيط به ، يبدو مفرغا ، ساكنا ، هامدا ، لا أثر للحياة فيه . ويمتد الغياب - فى العمق - لينسحب بكل دلالاته المختلفة على التحركات الداخلية والخارجية للشخوص ، التى تبدو متوائمة تماما مع كل تلك الأجواء المحيطة . وفى معظم قصص المجموعة ، يبدو العالم الخارجى كأنه لوحة كبيرة ، تم تفريغها من أى حركة يمكن أن تشى بأى حيوية أو وجود لحياة .

وفى أولى قصص المجموعة (الظل) يتأكد لدينا الإحساس بمثل هذا الفراغ المسيطر ، ومدى تغلغله فى كل صور ونسيج علاقات الواقع ، فالبطل حين يعجز تماما عن التعامل مع ذلك العالم الموضوعى الذى يطرحه الخارج ، فإنه ينسحب إلى الداخل ، حيث منطقة الهواجس والأحلام والظلال « الظل هو صديقى ، ولكن الجمجمة ذات شكل مختلف جداً ، مما جعلنى أغوص فى تفاصيلها : أعين ساهمة ، شعر مرتفع من الأمام ، شفاه تتلهف بضراوة ، وأشياء أخرى تقتلنى فى هدوء . . . » ويغيب المنطق الحكائى بشكله التقليدى ليحل محله ذلك البناء المتنامى ، الذى يعيد ترتيب حركة الوقائع ، عبر عملية مستمرة من التفكيك وإعادة التركيب ، حيث تنفجر علاقات الشعر التى تختزنها الجمل القصيرة المكثفة ، ليمكن التعبير عن ذلك العالم البالغ البساطة والتعقيد فى آن « فى الصباح الباكر ، كنت كغيرى أنتعل الأرصفة الرمادية ، والضوء تلغيه عن جسدى غيمة مشاغبة . . . » ، وفى العالم الذى لا يسمح إلا بحدود معينة للتواصل ، يظل الحلم قائما فى إمكانية الانفتاح على الآخر ، وإقامة جسور للتواصل والاتصال ، وحين يعجز البطل عن اختراق تلك الدائرة الجهنمية التى تم فرضها من الخارج ، فإنه يعانى من حالة دائمة نتيجة لمثل هذا الانفصال ، سرعان ما تتنامى لتصل حد الفصام ، حيث تنشطر الذات على نفسها ، وتتخلى عن كل تطلعاتها لتعيش فى منطقة الظلال ، تلك المنطقة التى تتخفف فيها الأشياء من ثقلها الموضوعى ، ويصبح بالإمكان - عندها - التحرر من كل العوائق التى تكبل الخيال ، وتحد من توثباته الخلاقة ، حيث يتم تخليق واقع مواز ، تكون الحركة فيه أكثر يسرا ، وأقل إيلاما : « أدهشنى أننى أمشى للمرة الأولى فى حياتى بظل أطول بكثير من قامتى ، وله جمجمة تختلف عن جمجمتى الصغيرة . باختصار كان الظل يشبه ظل صديقى ، بل هو نفسه ، حاولت أن أتخلص منه ، وكان يلتصق بجسدى النحيل كثيرا ، دخلت فى طرق ملتوية ، وأرصفة لا تنتهى لعله يفقدنى ، وهو يتشبث بقدمى ، أمشى . . ويمشى الظل معى ، أقف ويقف أيضا معى ، ويزعجنى أنى أمد يدى إلى أنفى وأحكه ، ولكن يد الظل لا تفعل ذلك . . . » . وهكذا تصبح منطقة الظلال بمثابة المكان الأكثر ملاءمة ، حيث تتمتع بحضور عائم تتخايل فيه الأشياء ، لتصنع عالمها الخاص ، الذى تختفى منه الكوابح ، ولا تحاصره القيود .

وفى قصة أخرى من قصص المجموعة : (الجريدة) نواجه بحالات أخرى ، تؤكد مظاهر الفقد والضياع والاغتراب ، حيث يبدو العالم كأنه محكوم بإيقاعات ثابتة ، تفرض عليه الحركة وفق آلية معينة ، فالمشاهد تنساب ببطء أثيرى ، فتشترك مع الأجواء المصاحبة فى شحن العالم بمختلف الإيحاءات والدلالات : «على الأرصفة بدأوا يفيقون من نومهم، يدخلون الدكاكين المنتشرة على جانبى الشارع ، يأخذون حاجياتهم ثم يتفرقون بين مداخل العمارات » . ومن خلال مثل هذه المشاهد التى تتشبع بمؤثرات « كافكاوية » تتحرك مساحات الظلال لتستوعب حركة البطل ، الذى تحاصره العديد من العوائق والإهانات . وعبر تحركات الولد الصغير « بائع الجرائد » نتابع حركة المالك الكسول ، الذى لا يعبأ سوى باكتناز الثروة ، واستغلال الاخر ، واستحلاب كل ما يثير مشاعر الرغبة والتملك ، وبالمقابل نراقب التحركات اللاهثة لهؤلاء الشبان بعرباتهم الفارهة ، لا يشغل عقولهم أى شىء ، فيلجأون إلى امتهان بائع الجرائد الصغير ، وتأتى نهاية القصة « الضحكات المجلجلة وسط نشيج يتردد صداه » لتعكس حدة المفارقة ، التى تشى بملامح تلك العناصر المأساوية ، التى تتغلغل داخل نسيج واقع مغلق ، لا يكف عن إشهار تناقضاته باستمرار .

مسافة الوجه والقناع

« وجهى ليس هو ، وأقدامى ترتعش حتى كأن الشارع يخلو من عابريه ، وعيناى تبحثان عن فرصة سريعة للركض . . . »

تلك هى نهاية قصة (الجريدة)، ولعل أهم ما يميزها ـ مثل باقى القصص الأخرى ـ أنها تختزل علاقات القص إلى بؤرة محددة، ينحصر موضوعها حول تلك العلاقة التى تفصل وتميز بين تجليات كل من الوجه والقناع، أو بين تبديات الوجه حين يتحول إلى مجرد قناع، وفى المسافة الحرجة والغامضة، التى تفصل ما بين هذه المساحة، تتحدد حركة الشخوص، الذين يصبحون مجرد ظلال تتحرك داخل فضاء محدود. ووسط هذه المنطقة المحظورة، تحاول الذات دائما أن تتغلب على كافة عناصر الجذب المختلفة، لتمنع نفسها من السقوط والانهيار، فينشأ ذلك الصراع الذى يتخذ لنفسه أشكالا عديدة. ففى قصة (الحمام) نجد أنفسنا محاصرين دائما بذلك العالم العدائى، الذى يشهر إرادته القمعية باستمرار، ولا يتمكن البطل فى أغلب الأحوال من المواجهة، فينسحب، وينكفىء داخل سجنه الاختيارى، يجتر همومه وأحزانه الخاصة. وفى قصة أخرى من قصص المجموعة (هذا وجهى) تتعمق مشاعر الاغتراب، وتزداد حدة العزلة. وعبر موقف بسيط يتعرض له البطل ـ استبعاد ترشيحه للعمل بإحدى الوظائف ـ تتكاتف مجموعة الإيقاعات المختلفة، كما تتآزر أيضا لتقدم لنا ذلك العالم الذى يشبه الكابوس، والذى تتحدد فيه مصائر الأفراد من خلال قوى خفية، غير محددة، لا يمكن التكهن أبدا بشكل حركتها المقبلة. ودائما، ونتيجة حتمية لمثل هذه المواضعات الشاذة، فإن البطل يلجأ إلى عالمه الداخلى ليحتمى به من وطأة الخارج الملىء بكل أشكال الشرور، ليعود من جديد إلى منطقة الظلال، وتظل دائما ملامح الوجه الذى ينقسم، ويذوب، ويضيع، من أهم «التيمات» المتكررة والأساسية، التى تعاود الظهور فى معظم قصص المجموعة:

«وجهى يبتسم، وجهى يقهقه، أمد يدى كى ألمسه، فجأة يضيع وجهى، تحتل أصابع كفى مساحة الزجاج وقد استطالت حتى حدود الإطار المعدنى...»، وهكذا فى كل قصص «يوسف المحيميد» نلمح ذلك التوق العنيف، لإعادة الالتئام إلى الذات المنقسمة، فى محاولة لمجاوزة حوائط العزلة، عبر الالتقاء مع الآخر. كل ذلك يتم عبر لغة مكثفة، وأساليب أداء متقدمة، تختزن طاقة تعبيرية عالية، وقادرة ـ فى الوقت نفسه ـ على معالجة أعقد قضايا إنساننا المعاصر، ببساطة وعمق وفنية.

●

قضية الحرية
فى المسرح المصرى المعاصر*

خالد عبد المحسن بدر

تعالج هذه الدراسة[1] قضية الحرية فى المسرح المصرى المعاصر فى الفترة من ١٩٥٢ إلى ١٩٦٧ ، فى محاولة لدراسة انعكاس الأوضاع السياسية على المسرح ، ورصد العلاقة بين حركة الأوضاع والأفكار السياسية وتطورها فى المجتمع وعملية الإبداع الأدبى فيه .

ينقسم العرض الحالى إلى جزأين ، الأول عرض موجز لمحتويات هذه الرسالة العلمية المتميزة - ملتزمين قدر الإمكان بلغة الباحثة وأسلوبها - والثانى محاولة اجتهادية تهدف إلى تقويم هذا العمل والكشف عن مغانمه ومغارمه .

الجزء الأول : العرض الوصفى

نقطة انطلاقنا هى مبررات انتقاء هذا الموضوع :

ترجع الباحثة قدرة المسرح على تناول القضايا السياسية ، وأثره فى هذا الميدان وفى مجال التغيير الاجتماعى إلى عوامل عدة ، من أبرزها خصائص تجعل منه قوة مؤثرة فى الرأى العام ، فهو فن تجاوب مباشر وملتصق بالجمهور . وهو يدخل فى صميم النشاط الإنسانى ، ويعد متمماً لكيانه ، وهو بحكم تأثيره المباشر واحتوائه كافة الفنون ، يستطيع أن يكون تعبيرا اجتماعيا وقوة دافعة للرأى العام .

هذه العلاقة تجعل من المسرح ، الفن القادر على انتشال الفرد من ذاتيته ، ومن ثم دفعه إلى الإسهام فى الذاتية العامة للمجموع . أما عن قضية الحرية والصراع من أجلها ، فإن العلاقة بين الحرية والإبداع الفنى وثيقة ، فإذا كان الإبداع الفنى فى جوهره حرية ، فهو كذلك حرية من خلال سعيه الدائب إلى خلق عالمه الخاص ، ويستلزم الحرية مطلبا لبقائه واستمراره . إن قضية الحرية هى أكثر القضايا التصاقا

* عرض نقدى لكتاب نادية أبو غازى ، قضية الحرية فى المسرح المصرى المعاصر ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩ .

بالإبداع الفنى ، فتاريخ الفن تاريخ سعى الإنسان عامة والمبدع بوجه خاص نحو التحرر من القيود والبحث عن مزيد من الحرية .

وقد مثلت قضية الحرية والصراع من أجلها مطلبا حيويا وقضية محورية فى الواقع المصرى ، على امتداد العصور . ومن تتبع تاريخ مصر وكفاح شعبها ، نستطيع أن نتبين تيارين أساسيين سادا الأوضاع السياسية فى مصر منذ العصر الحديث . تيار مقاومة الاستعمار الأجنبى والتبعية السياسية . ويقابل ذلك تيار مقاومة الحكم المطلق والسعى إلى تحقيق نوع من التوازن بين صلاحيات السلطة وحقوق الأفراد وضماناتهم .

وفى الفترة من ١٩٥٢ إلى ١٩٦٧ كانت قضية الحرية والصراع من أجلها من أهم القضايا التى شهدتها هذه الفترة ، فقد نجح تنظيم الضباط الأحرار فى الوصول إلى السلطة ليلة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، لتبدأ مرحلة جديدة فى تاريخ مصر المعاصرة ، شهدت تغيرات هامة فى بنية المجتمع المصرى ، كما شهدت ضربات رئيسية للنفوذ الاستعمارى ، ليس فى مصر وحدها بل على المستويين العربى والأفريقى ، ولكنها على صعيد آخر شهدت بروز مفهوم جديد للحرية مغاير لذلك المفهوم الذى ظل سائداً طوال تاريخ النضال الديمقراطى للشعب المصرى منذ مطلع القرن الماضى،كما شهدت تناقضا أو بعض التعارض بين هذا المفهوم للحرية والممارسة الفعلية ، حيث تضيق أو تتسع الفجوة بين الفكر والممارسة تبعا لتغير الأوضاع السياسية الخارجية والداخلية ، ووضعية السلطة ذات الجذور العسكرية، بكل ما يعنيه ذلك من لوازم .

من هذه الزاوية ، تحدد الباحثة نقطة الانطلاق التى تشكل اهتمامها بدراسة قضية الحرية فى المسرح المصرى المعاصر ، وذلك من خلال استعراض تناول المسرح المصرى لقضية الحرية ، وتتبع مفهوم الحرية بأبعادها المختلفة فى الأعمال المسرحية فى تلك الفترة. وهدفها أن تصل إلى معرفة تأثير المفاهيم السياسية السائدة فى المجتمع ، وما يطرأ عليها من تحولات ، وتأثير تطور الأوضاع السياسية والممارسة الديمقراطية على الإبداع الفنى فى مجال المسرح ، وعلى طرح قضية الحرية فى الأعمال المسرحية . كما تناقش الباحثة مدى تعبير هذه الأعمال عن واقع المجتمع المصرى ، وما ساده من ألوان صراع فكرية وسياسية حول هذه القضية بالتحديد .

المنهج

اختارت الباحثة الفترة من ١٩٥٢ إلى ١٩٦٧ مجالا زمنيا لبحثها على أساس أن هذه الفترة تشكل مرحلة متميزة سياسيا وفكريا وفنيا على السواء . وعلى الرغم من أن قضية الحرية قد استمر طرحها بعد سنة ١٩٦٧ ، فإنها قد أخذت أبعادا جديدة فى نظر الباحثة ، كما اكتسبت مبررات أخرى لطرحها بعد هزيمة ١٩٦٧ ، مما جعل الدراسة تتوقف عند الموسم المسرحى ٦٦/ ١٩٦٧ .

أما أساس اختيار عينة المسرحيات فقد تحدد بأن تكون الأعمال المسرحية التى كتبت وعرضت أثناء الفترة من ١٩٥٢ إلى ١٩٦٧ ، وقد تم استبعاد الأعمال التى كتبت قبل هذه الفترة أو كتبت فيها ، ولكن لم تعرض خلالها ، واستبعدت الأعمال العربية التى كتبها كتاب غير مصريين حتى لو كانت قد عرضت على المسارح المصرية . وبالمثل استبعدت الأعمال المترجمة والمقتبسة والمعدة عن أعمال أجنبية ، وأيضا الأعمال المسرحية التى تم إعدادها للمسرح عن روايات لكتاب مصريين والتى لم تكن فى الأصل مكتوبة بوصفها أعمالاً مسرحية . أما المعيار الثانى فهو بروز قضية الحرية فى هذه الأعمال وتفاوت مستوى التعبير الفنى عنها . أما المعيار الثالث فهو أن تكون العينة متميزة - إلى حد كبير - فى طرحها لقضية الحرية ، وأن تكون ممثلة نسبيا للواقع السياسى المعيش فى تلك الفترة .

وركزت الدراسة على عشر مسرحيات[٢] ، استخدمت عينة لدراسة الموضوع ، إلى جانب الاستشهاد بعدد أكبر من المسرحيات فى القسم النظرى من الرسالة عند استعراض تطور المسرح المصرى وتناوله لمختلف القضايا والمفاهيم السياسية .

وترى الباحثة أنها راعت مبدأ التكامل المنهجى ، ففيما يتعلق بتتبع تطور الظاهرة كانت الاستعانة بالمنهج التاريخى من حيث

هو منهج ملائم للدراسات التى تقوم على تتبع التطور التاريخى للظاهرة موضوع الدراسة أى ظاهرة التأثير المتبادل بين الأدب والمفاهيم والقضايا السياسية ، يضاف إلى ذلك منهج دراسة الحالة فى رصد المفاهيم السياسية التى سادت المجتمع المصرى خلال فترة الدراسة ، وتحليل أبعاد هذه المفاهيم، مع التركيز فى الجزء التطبيقى من الدراسة على مفهوم الحرية وعلاقته بالإنتاج المسرحى خلال فترة الدراسة . واستعانت الباحثة بالمنهج المقارن سواء فيما يتصل بالأساس التاريخى أو الأعمال المسرحية موضوع الدراسة نفسها .

أما عن الأدوات المستخدمة فى جمع وتحليل البيانات ، فهى أداة التحليل الكيفى لمضمون الأعمال الأدبية ، والوثائق السياسية، وخطب قادة النظام السياسى وتصريحاتهم فى هذه الفترة .

ويدخل فى عداد مصادر بيانات هذه الدراسة عدد من الأحاديث التى تم إجراؤها - بواسطة المقابلة الشخصية أو المراسلة - مع عدد من الكتاب المسرحيين والمسؤولين الذين ارتبطوا بالمسرح فى هذه الفترة .

وخلاصة ما تراه الباحثة أن قضية الحرية مثلت محورا رئيسيا فى كثير من الأعمال المسرحية فى الستينيات ، إذ أكدت معظم أعمال تلك الحقبة غياب الحرية وافتقادها فى المجتمع ، كما ربطت بين هذا الغياب والأوضاع التى سادت فى تلك الفترة . ولم تقتصر هذه الأعمال المسرحية على تناول الحرية السياسية وحدها ، وإنما تناولت الحرية بمختلف أبعادها الاجتماعية أو الفكرية أو الدينية وقد ربطت بعض هذه الأعمال بين أبعاد الحرية المختلفة وعبرت عن تداخلها ، كما أبرزت بصورة نقدية الآثار التى ترتبت على غياب الحرية والتناقض بين رفع الحرية شعاراً وفكراً ، والممارسة الفعلية فى الواقع .

وفيما يلى مجموعة من النتائج الجزئية[٣] نحاول استعراضها بإيجاز :

- نهضة مسرحية واضحة تجسدت فى غزارة الإنتاج المسرحى ، والتوسع فى إنشاء الفرق المسرحية نتيجة عطاء رجال المسرح ومحبيه وجهود الدولة التى أقامت للثقافة بناء تنظيميا متميزا ، لكن هناك عوامل سلبية أثرت على مسيرة هذه النهضة ، وتمثلت فى غياب قنوات التعبير عن الرأى ومسالك المشاركة السياسية . ومع ذلك ظل المسرح أكثر المنافذ قدرة على مواجهة هذا الأمر بأشكال غير مباشرة .

- هناك علاقة وثيقة بين تغيرات الواقع الاجتماعى والسياسى فى اتجاه نهوض الحرية أو انتكاسها ، ومدى نجاح المواسم المسرحية بشكل يمكن رصده وتحليله .

- كان المسرح الأداة الأساسية للتعبير عن الرأى والمشاركة السياسية فى ظل محدودية وسائل المشاركة المتاحة ومسالكها أمام الشعب .

- كان المسرح أداة لنقد السلبيات وتجسيمها أمام المسؤولين والجمهور ، أداة توجيه للنظام ، يرسم له الخطى ، كما ظهر فى بداية الخمسينيات فى أعمال مثل (السلطان الحائر) و(جمهورية فرحات)، ويوجهه للطريق الأسلم - وفقا لوجهة نظر كل كاتب - إذا رأى اعوجاجاً أو انحرافا عن المسيرة . وقد تباين الكتاب فى أغراضهم من النقد ، وتراوحوا من نقد للمحافظة على الإنجازات المحققة إلى نقد قد يصل إلى الدعوة لتغيير الأسس التى تقوم عليها مفاهيم النظام السياسية ، خاصة فى قضية الحرية . ولقد كان الاتجاه إلى تأييد النظام أوضح فى مرحلة الخمسينيات ، حيث واكب الانتصارات القومية اتجاه لطرح القضية الوطنية فى الأعمال المسرحية المشيدة بالإنجازات والمؤيدة لنهج النظام ، وكذلك خطوات التغيير الاجتماعى . أما فى الستينيات فكان الميل إلى النقد أوضح ، وقد دفع الكتاب إلى خشبة المسرح الجدل السياسى الدائر حول السلطة فى منتصف الستينيات . فتناولوا قضايا محددة من الواقع السياسى ، مثل قضية حرب اليمن التى ظهرت فى (الفتى مهران) ، وقضية موقف الشيوعيين وانضمامهم إلى الاتحاد الاشتراكى كما فى مسرحيتى (الوافد) و(الفتى مهران) .

- طرحت قضية الحرية فى الأعمال المسرحية بشكل واضح منذ بداية الخمسينيات ، وتطور طرحها بتطور وضع القضية فى المجتمع المصرى فى هذه الفترة . ويعد موسم ١٩٦٤/٦٣ ذروة صعود قضية الحرية على خشبة المسرح ، وكانت لها الصدارة

طوال المواسم التالية حتى ١٩٦٧/٦٦ . ويكشف اتجاه التطور عن التحول التدريجي من النقد المستتر إلى الإدانة الصريحة لما يدور من ممارسات تعكس تسلطية النظام السياسى وطبيعته الشمولية .

لم يلجأ الكتاب إلى الأسلوب المباشر فى تناولهم لقضية الحرية فيما يتعلق بالأسلوب الفنى ، بل اعتمدوا على الأسلوب غير المباشر ، فمنهم من استلهم التراث التاريخى والشعبى ، فأخرج مكنوناته وصاغ من ذخائره ونفائسه أفكاره التى أودعها فى أعماله المسرحية ، ومنهم من اتخذ من التجريد إطارا يضمنه آراءه . وكان تجنب الكتاب للأسلوب المباشر تعبيرا عن دواع فنية بالإضافة إلى ظروف الواقع التى لم تكن تتيح للكاتب النقد المباشر خاصة فى القضايا السياسية . وجاء أسلوب الطرح ، والإطار الفنى للعمل المسرحى ، متمشيا مع مضمون الأعمال المسرحية ، حيث كان التمويه والرمز والاستناد إلى البعدين : الزمنى والمكانى فى حد ذاته تعبيرا عن غياب الحرية ، وبرهانا على الفكرة التى تملكت الكتاب واتضحت فى أعمالهم،وهى تأكيد مصادرة الحريات وفى مقدمتها حرية التعبير والرأى .

الجزء الثانى : العرض النقدى

هناك أربعة عناصر رئيسية توضح قيمة هذا العمل :

(أولا) الريادة فى المنطقة العربية . ولا تظهر هذه الريادة فى اختيار الموضوع فحسب ، بل فى القدرة على صياغة مبررات هذا الانتقاء ، بالإضافة إلى المعالجة التطبيقية المتميزة كما وكيفا .

(ثانيا) الوعى المنهجى ، ويظهر فى الانطلاق من مقدمات تاريخية لتحديد المفهوم وأبعاده ، ومحاولة الربط بين التنظير والتطبيق ، بالإضافة إلى الإلمام بالشروط الواجب توافرها فى الدراسة العلمية ، مثل صياغة فروض محددة المعالم ، وتحديد أسس لاختيار العينة والأدوات ، وضرورة تقسيم البعد العام إلى أبعاد نوعية ، والحرص على تجميع البيانات من مصادر متعددة والتوثيق الدقيق للمعلومات .

(ثالثا) العناية بالجانب التطبيقى ويتجلى ذلك فى أمرين : أولهما تمهيدى،ويتمثل فى المسح الدقيق للمسرحيات الموجودة فى تلك الفترة ، وتشكيل تصور عام عن علاقتها بالحرية . والثانى العرض التفصيلى للمسرحيات المنتقاة بوصفها نماذج تطبيقية ، بأسلوب يهتم بتتبع الأفكار المرتبطة بالحرية واستقصاء تجلياتها فى العمل المسرحى استقصاء مسهبا .

(رابعا) تماسك البنية المنطقية الكامنة وراء أسلوب العرض ؛ فالأطر التاريخية والتنظيمية والفكرية تشكل تمهيدا مقبولا للإطار الفنى والتطبيقى ، كما يتوفر للباحثة الحرص على تلخيص وتجريد الأفكار الأساسية داخل كل فصل والتعليق العام على متضمناتها .

يبقى لنا استعراض الإشكالات الأساسية للبحث ، وهى فى نظرنا لا تعكس أوجه قصور بقدر ما تكشف عن ثراء البحث وتعقد قضاياه النوعية .

ـ تنقص الرؤية الإشارة إلى كتابات المفكرين السياسيين رغم ما يمكن أن يتيحه ذلك من بلورة مفهوم متكامل للحرية ، كما تتجسد فى الواقع المعيش آنذاك .

ـ طريقة عرض الباحثة لمفهوم الحرية توحى بأنه مفهوم واضح الحدود متميز الأبعاد رغم وعيها بمدى ما يكتنف ذلك من مشاكل حيث يقع القارىء فى وهم وضوح الرؤية فى البداية ، ولكنه يكتشف بعد ذلك أن الأمر ليس بهذه البساطة . وفيما يلى تفصيل ذلك :

تستعرض الباحثة الفروق بين مفهوم ليبرالى وآخر اشتراكى وثالث إسلامى دون تحليل لأبعاد الحرية المطروحة فى الجزء التطبيقى،وهى حرية الرأى والتعبير والحرية الاجتماعية والمشاركة السياسية فى علاقتها بهذه المفاهيم . وترى الباحثة فى سلاسة أن الغرب قد أفرز مفهوما ليبراليا للحرية فى واقعنا المصرى ، تصدى له مفهوم إسلامى ، ثم حدث تحول فى اتجاه المفهوم الاشتراكى للحرية بعد ١٩٥٢ . وهنا تواجهنا مجموعة من التساؤلات تحتاج إلى إجابات تحليلية تفصيلية منظمة متأنية . ونحن لا ننكر أن بعضها قد تعرضت له الدراسة ولكن

على نحو متعجل ودون تعمق كاف . إلى أى مدى تطابق التحول على المستوى الوثائقى مع التحول على المستوى الواقعى ؟ وما تأثير التيارات الليبرالية والإسلامية على ممارسة المفهوم الاشتراكى للحرية المطروح على المستوى النظرى ؟ هل يرتبط المتضمن فى الوثائق السياسية لثورة يوليو على المستوى النظرى ارتباطا كاملاً بالمفهوم الاشتراكى للحرية ؟ هل يبدو المعنى الأول للحرية أى مقاومة الظلم أو التحرر منفصلا عن ممارسة الحقوق وهو المعنى الثانى الذى تشير إليه الباحثة ؟ ما موقف كتاب المسرح السياسى فى ضوء انتماءاتهم وجذورهم الطبقية من أشكال الحرية داخل الصيغ الليبرالية والإسلامية والاشتراكية ؟ كيف تطورت رؤيتهم وممارساتهم فى هذا الإطار ؟ وما التحولات التى طرأت على رؤيتهم ؟ هل يمكن الحديث فعلا عن مفهوم إسلامى للحرية له هويته المستقلة إستقلالاً كاملا عن التيارين الليبرالى والاشتراكى ؟ ما طبيعة التداخل بين نعوت الحرية المختلفة التى تستخدمها الباحثة (وهى الاقتصادية والاجتماعية والوطنية والشخصية والمشاركة السياسية) وحرية التعبير عن الرأى ؟ وهل يمكن اعتبار الممارسات المضادة للحرية بعداً من أبعادها ؟ هل تتبنى الباحثة التعريفات نفسها المقدمة لبعض المفاهيم فى الوثائق السياسية للثورة مثل مفهوم الحرية الاجتماعية أم ترى المسألة من منظور أشمل ؟

ـ هذا فيما يتعلق بالمفاهيم على المستوى السياسى . أما على المستوى الفنى فهناك إشكالية أساسية تشغلنا ، وهى جوانب التفرقة والتكامل بين المسرح من حيث هو نص مكتوب ، والمسرح من حيث هو عمل مقدم إلى الجماهير فى علاقتها بقضية الحرية ، خاصة أن الباحثة تتعامل فى الجزء التطبيقى مع المفهوم الأول فقط .

ـ شددت الباحثة من قبضتها فى الحكم على النظام السياسى وقتها ، فقدمت حكما متطرفا مؤداه تميزه بطابع قمعى شامل . ورغم أنها تراه أحيانا يسعى إلى ترك فرصة للحريات ، فإن ذلك كان يرتبط فى نظرها ، بخوف السلطة من ضياع مكاسبها. وبغض النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا معها فى هذا الحكم ، فإن الأدلة التى قدمتها ليست كافية ، خاصة أنها لم تفسر لنا مجموعة الثنائيات الحدية التى نرى أنها مطروحة على الساحة ومتضمنة فى العمل ، وهى السعى إلى التحرر الوطنى فى مقابل الممارسة القمعية ، وازدهار الواقع الاقتصادى والاجتماعى فى مقابل تردى الواقع السياسى ، ووجود المسرحيات المناوئة لممارسات السلطة فى اتجاهها العام فى مقابل عرضها على الجمهور ، وانتفاء الحرية فى مقابل النهضة الفنية ومن ثم المسرحية .

ـ حاولت الباحثة استكشاف معالم الممارسة السياسية من المسرحيات ، حيث سلمت مبدئيا بتفشى القمع بناء على ما عرضته فى الفصل الثانى ونحن نتفق معها حول أسلوبها فى تكوين الأحكام ، خصوصا حين تسلم أن الكتاب صادقون فى رؤيتهم لهذا الواقع دون تحليل لدوافعهم ، بالإضافة إلى سعيهم لنقله كما هو داخل مسرحياتهم .

ـ تناقضت الباحثة عندما تعاملت مع الجزء التطبيقى ، فقد انجرفت أكثر من مرة إلى استدلالات يمكن أن تكون متعارضة ما لم يقدم لها تفسير ملائم . بالإضافة إلى محاولة استنطاق النص المسرحى دون ضوابط محددة(٤) ، فالمسرح هنا نسق مفتوح من الرموز والدلالات يمكن أن نعالجها كيفما نشاء ، وسواء كان الذنب ذنب الباحثة أو ذنب التخلف المنهجى فى هذا المجال ، فإنه يورطنا ، ومن ثم توضع علامة استفهام أمام بعض النتائج . مثال : رأت الباحثة أن المسرحيات التى تعبر عن واقع اقتصادى اجتماعى متردد ، كما يظهر من مشكلتى الفقر والبطالة ، لا علاقة له ، بالواقع آنذاك ، لأن أسلوب المعالجة الفنية يظهر أنها تناقش مشكلة الحريات فى ضوء رؤية أشمل من مجرد الالتزام بحرفية الواقع الذى لا يعانى من الفقر والبطالة . بينما رأت فيما يتصل بالمسرحيات التى تعكس القهر السياسى ـ المنفصل بالطبع عن الفقر والبطالة ! ـ تطابقا كاملا بين جو هذه المسرحيات والمناخ السائد فى الواقع آنذاك .

ـ زعمت الباحثة أنها وظفت منهجا تكامليا يستوعب المنهجين التاريخى والمقارن ، وتزعم أن الرؤية الوصفية التى تعرض مضمون المسرحيات وبعض دلالات المعالجة الفنية السطحية التى لا تعكس تحليلا متعمقا ولا تكشف عن منهج مقارن ـ تاريخى ، إذ يستدعى التكامل الكشف عن تحولات المعالجة الفنية لقضية الحرية وعلاقتها بالتحولات السياسية مع ربط هذه العلاقة بالجذور التاريخية الممهدة لتلك التحولات السياسية

والفنية المترابطة(*) ثم استيعاب الكتاب المختلفين فى إطار هذا الطرح من خلال المقارنة، وهذا لم يحدث بشكل منظم،وظل تناول المسرحيات بوجه عام يقوم على النظر إليها بوصفها أقرب إلى الوثائق السياسية ـ بشكل صريح أو ضمنى ـ منها إلى النوع الأدبى . مع رسم ملامح خلفية تاريخية عامة للواقع السياسى المعيش فى تلك الفترة .

ـ أقحمت الباحثة نفسها فى قضية الشكل والمضمون على أساس أنها تقوم بمعالجة النصوص معالجة فنية ، ولكن بدا تناولها عاجزا عن استيعاب الجدل الناشىء عن تلك الإشكالية فى المجال الأدبى،ومدى تأثير ذلك على الدراسة المنهجية للعلاقة بين الواقع والعمل الأدبى ، ويرجع ذلك إلى نقص الخبرة والمعلومات فى هذا المضمار .

ـ ينطوى تعليق الباحثة على الأسلوب الفنى للمسرحيات إجمالا على إشكالين: الأول ، الحكم على الشىء نفسه حكمين قد يتعارض ما يترتب عليها تعارضا منطقيا ، فالأسلوب غير المباشر تعبير عن دواع فنية،وفى الوقت نفسه يستخدم هذا الأسلوب عندما يضطر الكاتب إلى الالتفاف حول المعنى تفاديا للقهر والتسلط ، بمعنى آخر هناك احتمال مؤداه أن يلجأ الكاتب إلى تجنب الأسلوب غير المباشر فى حالة وجود الحرية . وبالتالى قد يتعارض هذا تعارضا منطقياً مع كون الأسلوب المباشر متعارضا مع الدواعى الفنية .

الثانى : يتعلق بمجاوزة مستوى التخصص فى مبحث العلاقة بين الواقع السياسى والأدب من حيث مصطلحاته ومعالجة مستوى الحديث عن أسلوب مباشر وآخر غير مباشر ، فالمباشرة أساسا تتعارض والتعبير الفنى الخلاق .

ـ لا توجد قاعدة ثابتة تتبعها الباحثة فى التحليل الدلالى لرموز العمل الفنى ، فمثلا مسرحية (المحلل) لفتحى رضوان نظر إليها على أنها تعبير عن طبيعة المشاركة السياسية ، هذا يدفعنا إلى التسليم بأن أى تصوير لعلاقة اجتماعية داخل مسرحية قد ينطوى فى باطنه على دلالة سياسية . وذلك ما لم تكشف عنه الباحثة فى بقية المسرحيات .

ـ أشارت الباحثة إلى مسعاها فى الكشف عن علاقة متبادلة بين إبداع المسرحيات والواقع ، ولا نرى هذا بوضوح داخل العمل ، فالعلاقة تمضى فى اتجاه واحد ، وهو تأثير الواقع على الإنتاج الفنى . صحيح أن الباحثة حاولت أن تربط بين نجاح الموسم المسرحى والأحداث التالية ، ولكن تظل أمامنا مشكلة هى أن التناول هنا موجز بشكل مخل ، فما مؤشرات نجاح العمل المسرحى وما نصيب مسرحيات الحرية من العروض فى المواسم المختلفة ؟ وكيف تنتظم العلاقة الجدلية بحيث يؤدى تحول الأحداث إلى تغيرات فى الأداء المسرحى إبداعا وعرضا بشكل يؤثر على الرأى العام وما يمكن أن يحدث من أحداث . . . إلخ .

ـ الأعمال المتضمنة فى الجزء التطبيقى هى الأكثر تميزا فى معالجة قضية الحرية،ولكن ما الأسس التى ترجح ذلك ؟ خاصة أن أية مسرحية ذات صلة بالواقع لابد أن نرى فيها بعداً من أبعاد الحرية . ويرتبط اهتمامنا بالإجابة عن هذا السؤال بأن الباحثة أوردت أكثر من عمل لمؤلف واحد واستبعدت أعمال بعض الكتاب من الجزء التطبيقى ، كما حدث مع سعد الدين وهبه وتوفيق الحكيم ، مما يوحى بوضوح محكات إجرائية للاختيار، فى الوقت نفسه الذى نرى فيه تداخلا بين المعيارين الثانى والثالث لاختيار العينة والغموض الإجرائى لهما . يضاف إلى ذلك عجزنا عن تبين المقصود بالتفاوت فى المستوى الفنى الوارد فى المعيار الثانى .

ـ تظهر هذه الأعمال كأنها مقطوعة الجذور ، على نحو يدفع إلى السؤال عن موقعها من الإبداع المسرحى فى تلك الفترة وموقعها من الإنتاج المسرحى المميز لكاتبيها وعن مسار رؤى يتهم التطورية لقضية الحرية ؟ وبالرغم من أن هناك محاولة لمناقشة هذا الأمر فى الفصل الخاص بالإطار الفكرى للمسرح المصرى ، فإن المحاولة لم تكتسب تميزا ، وتاهت وسط الخضم السردى المكثف للمسرحيات داخل هذا الفصل بشكل يخشى منه ضياع ملامحه الأساسية .

ـ حاولت الباحثة رغم كثرة التفاصيل داخل كل فصل أن تقدم ملخصا تجرد فيه الأفكار الأساسية . وهذا توجه منطقى

وموضوعى فى العرض ، ولكن أسلوب الكتابة يشوبه أمران : التعميم المفرط أحيانا،والميل إلى استخدام عدد من الصيغ اللغوية الإنشائية التى تتنافى مع الروح العلمية للعمل .

ـ تخلو الدراسة من أية إشارة ـ تنطوى على توظيف مقارن ـ إلى دراسات سابقة عالجت هـذا الموضـوع أو ما يتصـل به ، خاصة أن الحرية ارتبطت بكثير من القضايا التى يمكن أن نجد صدى لها فى أعمال أخرى تسمح بوجود إطار جيد للمقارنة،كما لا نوجد مراجع فى علم اجتماع الأدب رغم أهميتها فى هـذا المضمار ، خاصة إذا تعاملنا مع الحرية فى جانب أساسى منها على أنها قيمة اجتماعية ، ويلاحظ أيضا أن المراجع الأجنبية تقف عنـد حدود الجزء السياسى فقط . وهـذا شىء لافت للنظر ، بالرغم من أن هناك العديد من المراجع التى تناولت علاقة الأدب بالرؤية السياسية ، خاصة تلك المتصلة بتحليل العـلاقة بـين الأدب والبناء الـطبقى وما يفـرزه على الصعيـد السياسى .

فى نهاية هذا العرض لا يسعنا إلا الإشادة بالجهد المقدم من الباحثة فى ميدان من أكثر الميـادين تعقيدا وصعـوبة،ألا وهـو مبحث العلاقة بين السياسة والأدب .

الهوامش :

(١) هذه الدراسة فى الأصل رسالة ماجستير قدمت إلى كلية الاقتصاد والعلوم السياسية ـ جامعة القاهرة بعنوان الكتاب نفسه وأجيزت بتقدير ممتاز سنة ١٩٨٤ .

(٢) المسرحيات هى : (**الوافد**) و(**الدخان**) لميخائيل رومان (**و المحلل**) و (**الجلاد المحكوم عليه بالإعدام**) لفتحى رضوان ، (**قهوة الملوك**) للطفى الخولى و (**الفتى مهران**) لعبد الرحمن الشرقاوى و(**مأساة الحلاج**) لصلاح عبد الصبور (**اتفرج يا سلام**) لرشاد رشدى و(**حلاق بغداد**) لألفريد فـرج (**الفرافير**) ليوسف ادريس .

(٣) انظر خاتمة الكتاب من ص ٣٥٧ إلى ص ٣٦٧ .

(٤) انظر من أجل مزيد من التفصيل فى موضوع الاستنطاق : جابر عصفور : (**نقاد نجيب محفوظ : ملاحظات أولية**) ، مجلة (**فصول**) ـ المجلد الأول ، العدد الثالث ، أبريل ١٩٨١ .

(٥) انظر من أجل مزيد من التفصيل فى هذا الموضوع : سيد البحراوى فى (**البحث عن لؤلؤة المستحيل**) دراسة لقصيدة أمل دنقل : مقابلة خاصة مع ابن نوح ، الفصل التمهيدى : نحو منهج علمى لدراسة النص الأدبى . من ص ٧ إلى ص ٣٧ .

الفكر السياسى عند كـافافيس

وائل غالى

أصـدرت دار « الآداب الجميلة الفرنسيـة Les Lettres Francaises ذات المستـوى العلمى والأدبى الـرفيـع ، عـام ١٩٨١ ، ضمن مجموعة كتب « السلسلة الهلينيـة الجديـدة » كتـابا للبـاحثة اليـونانيـة مارينـاريسفا المتخصصـة فى العلوم السياسية تحت عنوان (الفكر السياسى عند كافافيس) وهى الدراسة التى تقدمت بها لنيل دبلوم الدراسات العليا فى العلوم السياسية من جامعة القانون والاقتصـاد والعلوم الاجتماعيـة (جامعة باريس ٢) تمهيدا لرسالة الدكتوراه التى تعدها حول الفكر السياسى فى المآسى اليونانية القديمة . وهى تشغل الآن منصبا مهما بالمكتب الثقافى التابع للسفارة اليونانية فى باريس .

ولكى تقـوم بمهمة الحفـر فى جذور الفكـر السياسى عنـد كافافيس اطلعت الباحثة على نصوص كافافيس نفسهـا فى اللغة اليونانية ، وعولت على جملة من المراجع الأساسية حول الاحتلال البريطانى لمصر ، وحياة كافافيس فى مصر ، والشعر اليونانى الحديث ، ومصر الحديثة ، وغيرها من المراجع فى اللغة اليونانية والفرنسية والإنجليزية التى تشمل الأدب والتـاريخين القديم والحديث .

وخصصت ريسفا الجانب الأكبر من دراستها الغنية لأفكار كافافيس السياسية ، ولم تقف قط عند قيمة أعماله من الناحية الأدبية والفنية ، ولم تـظهر مـا يتعلق بحساسيتـه الجماليـة ، أو ما يخص البعد النفسى لتكوينه ولوجدانه .

واعتمدت الباحثة على تعريف للسياسة صاغه الشاعر أودن W. H. Auden يعبر عن توجه كافافيس العام فى نـظرته إلى السياسة .

والتعريف يعاصر فكر كافافيس حينا ، ويضرب فى جذور الفكر اليونانى القديم حينـا آخر . فـالسياسـة عنده تضـاهى « الفضيلة » بالمعنى السائد فى العهد الكلاسيكى والقرن الثامن عشر التنويرى وخصوصا مونتسكيو ، وتشاكل مفهوم « آلان » (١٨٦٨ - ١٩٥١) الفليسوف الفرنسى المعاصر ، كما أورده ضمن كتـابـه الكـلاسيكى شبـه المـدرسى (مـدخـل إلى الفلسفة) : إن السياسة علاقة معقدة بين الإنسان والإنسان الآخر . تبادل بينهما وتجارة . ويقوم المجتمع على مجموعة من الأفعال وردود الأفعال وعلى توفيق مركب من علاقات القوى .

على أن شاعر الإسكندرية قد أدرك مبكرا أن السياسة ليست على هذا النحو التجريدى الخالص ، وأن عصره يحكمه حكام

فاسدون ، فآثر العودة إلى الزمن الهلينى حينا وإلى العهد البيزنطى حينا آخر ، شاعرا بأن السبب فى انهيار المجتمع اليونانى الذهبى القديم هو قيام النظم الملكية المستبدة وسياسة القمع التى فرضت على « الحرية اليونانية » إقامة جبرية داخل النفس ، بمنأى عن شوائك الصراع السياسى والكفاح السياسى .

ودهشت السيدة ريسفا لما قيل حول الشعور الوطنى لدى كافافيس . وكان البعض قد اعتبره شعورا وطنيا حادا مبالغا فيه ، وذهب فى ذلك إلى حد التطرف الشوفينى . أما البعض الآخر ، فروج لفكرة غريبة جوهرها أنه يؤمن بشىء اسمه « العنصر اليونانى » تم إطلاقه على نسق النموذج النازى أو الفاشى أو غيرهما من النماذج العنصرية .

والصواب فى تصور ريسفا أن ما يكمن وراء حماسة كافافيس الحقيقية الصادقة الفنية للوطن هو شعوره الدقيق بانحلال الأمة اليونانية . ونستطيع قراءة شعوره الوطنى فى الفلسفة التى جاء بها ايسوقراطيس Isocrate (٤٣٦ - ٣٣٨ - قبل الميلاد) فى عصر الوحدة اليونانية الكبرى . فقال : « إننا نعتبر المرء يونانيا حينما يشاركنا ثقافتنا » .

وبالتالى ، يبدو من العسير أن نرفع رايات العنصرية ، أو العرقية فى وجه كافافيس . ويبدو ذلك خروجا تاما على الموضوع وخروجا كاملا على جوهر الفكر السياسى عند كافافيس ومضمون إبداعه الفنى والأدبى عموما .

وإذا اطلعنا على أحدث ما أضافته العلوم السياسية الغربية إلى مجال التحليل الدقيق ، سندرك فاصلا واضحا تقيمه تلك العلوم بين الوطنية من جهة ، وبين الشعور الوطنى من جهة أخرى ، وبين التطرف الوطنى والعنصرية من جهة ثالثة .

ففى حال كافافيس يجب أن نأخذ فى الاعتبار أنه كان أحد سكان أطراف البلاد اليونانية الذين يمتازون بروح وطنية قوية وبشعور وطنى حاد . أما هذه الحدة فى الشعور الوطنى فسببها التفوق الثقافى اليونانى على مستوى العالم وتفوق الحضارة اليونانية الموضوعى على كافة الحضارات الأخرى فى زمن من الأزمنة .

ولم يحزن كافافيس قدر حزنه من احتلال أجنبى من حضارات متأخرة أو منحلة لبلاده ، فتظهر خيبة أمله ويأسه من مستقبل وطنه .

ومما يولد السأمة والضجر فى نفس الباحثة اليونانية ، وأنفس العديد من القراء ، كثرة تكرار الناس والكتاب والمفكرين والنقاد لبعض الأحكام المسبقة حول الفكر السياسى عند كافافيس . فهم حينما يطالعون قصائده تروقهم الشخصيات التاريخية ويولعون بالأحداث التاريخية الغزيرة والغنية ولا يتحولون عن الظاهر إلى الباطن .

فشعر كافافيس يتسم بالسمات السياسية لا بالسمات التاريخية المألوفة بمعنى أنه يطابق « بين الأشياء المرئية (المراد من الأشياء المرئية الأشياء الجارية أمام العين المجردة ضمن مرحلة تاريخية تبدو أول وهله ضئيلة الأهمية) وبين الأشياء اللامرئية (والمراد من الأشياء اللامرئية تلك الأشياء السارية المفعول منذ قديم الأزل حتى اليوم ، ومن بين الأمثلة البينة مثال « الروح الهلينية ») .

وبالطبع ، ليست هى المرة الأولى التى نطالع فيها تلك الفكرة حول التطابق ، وإنما سبق فى اعتقادها بول فاليرى وسبق أن قال بها بودلير . وعلى هذا فما دور التطابق بين التاريخ الظاهر من جهة وبين السياسة الباطنة بداخل قصيدة « النوافذ » من جهة أخرى ؟

تقول القصيدة* :

« فى هذه الغرف المظلمة التى أمضى فيها أياما ثقالا ،
أروح وأغدو باحثا عن النوافذ .
عندما تتفتح نافذة سيكون هذا عزاء ، لكن النوافذ لا أثر
لها ، أو أنى غير قادر أن أعثر عليها .
وربما كان من الأفضل ألا أجدها ، ربما كان النور عذابا
جديدا ، من يدرى ، من أشياء جديدة ستظهر » .

تميز عام ١٨٩٦ أثناء كتابة هذه القصيدة بالانهيار الشامل لليونان أمام تركيا فى حربها المستمرة .

* هذه الأبيات وغيرها مما سيرد ذكره من شعر كافافيس مأخوذ عن ترجمة نعيم عطية فى كتابه « كفافيس شاعر الإسكندرية » القاهرة ١٩٩١ .

أما النوافذ فترمز إلى انفتاح أفق سياسة عريضة ، وإلى العودة إلى الأحوال الحقة ، وتذكرنا بالطبع بأسطورة الكهف فى « جمهورية » أفلاطون حيث التدرج العسير من أدنى درجات المعرفة الحسية إلى الحق .

كما تشير هزيمة اليونان أمام الأتراك عام ١٨٩٧ فى البنيان الفنى للقصيدة على انغلاق الذات الشاعرة على نفسها ، مما يدفعنا إلى تسمية فترة ما قبل ١٩١١ بفترة « التقديس المرضى للأنا » . أما عام ١٩١٠ فيمثل تمثيلا دقيقا لتحول كافافيس من حال الانغلاق الذاتى إلى حال الانفتاح على الآخر . فقد تم سحب القوات الأوروبية من جزيرة كريت فى ٢٧ يونيه ١٩٠٩ ، ورفع العلم اليونانى ، وبدأ تاريخ الاستقلال اليونانى عن السيطرة التركية ، ووسط غضب شعبى كاسح تجاه مهادنة الحكومة الأثينية للقوى الخارجية برز ايلوفير فينيتربلوس Eleνthére Venezèlos زعيما ليبراليا للمقاومة[3] الباسلة .

فكتب كافافيس « عندما تخلت الآلهة عن أنطونيوس » .

«عندما تسمع فى منتصف الليل فُجأة ، فرقة من المغنين تمر فى الطريق ، غير مرئية بموسيقاها الصاخبة ، بصياحها الذى يصم الآذان ، كف عن أن تندب حظك الذى ضاع ، وخطط حياتك التى أخفقت ، وآمالك التى أحبطت . دع عنك التوسلات غير المجدية .

كن كمن هو على أهبة الاستعداد من قديم . شجاعا جريئاً ودعها . ودع الإسكندرية التى ترحل .

وبالأخص ، حذار أن تخدع . لا تقل إن الأمر كان حلما ، وَهْما فى أذنيك وكذبا - آمال بالية مثل هذه لا تصدق » .

والمراد بالطبع من « الفرقة » الإشارة إلى فرقة « ماكوس » وفرقة الآلهة الثانوية التى تبدل حالها وانتقلت إلى صفوف العدو بعد وفاة أنطونيوس .

وتبدو شخصية أنطونيوس طاغية على مخيلة كافافيس فى هذه الفترة ، ذلك أنها رمز تاريخى لنهاية شخصية ساحرة فاتنة على نحو مأساوى أسود ، وهو ثانيا شخصية أنطونيوس وثيقة الصلة بالإسكندرية .

ومن المعروف أن أنطونيوس قد طلب فى عام ٤٢ قبل الميلاد من الإمبراطورية الرومانية السيطرة على الشرق . قصد من خلال ذلك الأساطير والأحلام المألوفة والكوابيس فى قلب الديكتاتوريات القديمة كافة ، وعشق كليوباترا ملكة مصر ونسى روما وأوكتافيوس عدوه السياسى ، وتجاهل الإستراتيجية الرومانية الكبرى وعاش فى مملكة وهمية نحتها بنفسه ولنفسه ؛ واقعها الوحيد السيطرة على مصر وفينيقيا والجليل وقبرص .

وصحيح أن أنطونيوس كان يعود من حين إلى آخر إلى إيطاليا ، لكن الإسكندرية كانت قد تحولت فى نظره إلى عاصمة العالم ، فاغتنم أوكتافيوس عدوه السياسى المشهور الفرصة ، وانقض على أسطول أنطونيوس فى معركة اكتيوم عام ٣١ قبل الميلاد ، فقضى على أنطونيوس تماما وسيطر على مصر .

والمراد من استلهام شخصية أنطونيوس فى قصائده إبراز الحاكم بعيدا عن الحكم وضياع السلطان بسبب العشق .

وهكذا انتقل كافافيس من « نوافذ » (١٨٩٧) الذات المغلقة إلى نقد فساد الحكام « عندما تخلت الآلهة عن أنطونيوس » (١٩١٠) ، من سلطان « الأنا » المرضى إلى انفتاح الأنا فى مواجهة « السلطان » الحاكم .

ففى قصيدة « إيثاكا » كذلك ، سنجد إلى جانب استحضار النموذج الأفلاطونى القديم فى « السياسة » و « النواميس » توكيداً واضحا على عسر الطريق السياسى ، وإيماءة إلى رحلة أفلاطون من أثينا إلى مكان آخر بحثا عن المدينة الفاضلة حتى وصل إلى مصر حيث كبار العلماء آنذاك وتفوق الحضارة المصرية .

« إذا ما شددت الرحال لإيثاكا فلتتمن أن يكون الطريق طويلا حافلا بالمغامرات ، مليئا بالمعارف . لا تخش الغيلان والمردة وآله البحر الغاضب فإنك لن تلقاهما فى طريقك مادام فكرك ساميا ، والعاطفة الخالصة تقود روحك وجسدك .

واذهب إلى مدائن مصرية كثيرة لتتعلم وتتعلم من الجهابذة . .

لتكن « إيثاكا » فى فكرك دائما ، والوصول إليها هو مقصدك . ولكن لا تتعجل فى سيرك . الأفضل أن يقوم السفر سنين عديدة وأن تصل إلى الجزيرة عجوزا غنيا بما كسبته من الطريق . لا تتوقع أن تمنحك « إيثاكا » ثراء » .

ولفتت الباحثة ريسفا أنظار القراء إلى تلك المصادر الأساسية التى زودت كافافيس بالمعرفة التاريخية الدقيقة ، فذكرت (تاريخ الأمة الهلينية منذ أقدم العصور حتى أيامنا) للكاتب اليونانى قسطنطين بابار بيجوبولوس (١٨١٥ - ١٨٦١) ، وأشارت إلى أن الكتاب قد صدر فى خمسة أجزاء من سنة ١٨٦٠ إلى سنة ١٨٧٤ ، أى أنه قدم فى نسق متكامل الوحدة التاريخية للأمة اليونانية . ذلك أن القضية الوطنية كانت تحتل فى القرن التاسع عشر مركز الهم الثقافى والسياسى الأول عند الشعب اليونانى ، ولم يكن هناك أمر آخر يعنى اليونانيين سوى استرداد الأراضى المحتلة واستعادة المملكة الهلينية . كذلك لم تكن « المسألة اليونانية » منذ مولد المملكة اليونانية حتى الحرب العالمية الأولى سوى فصل من فصول كتاب « المسألة الشرقية » ألفه الصراع الدائر بين بريطانيا والغرب من جهة وبين روسيا من جهة ثانية . أما بريطانيا العظمى وموقفها من مسألة الشرق فكان أساس السياسة الخارجية اليونانية نتيجة سيطرة بريطانيا على أرجاء حوض البحر الأبيض المتوسط كافة منذ مستهل القرن التاسع عشر ، وتحكمها شبه المطلق فى مجرى الاقتصاد اليونانى عبر اللجنة الدولية لمراقبة الشئون المالية اليونانية .

على أنه ظهرت نهضة وطنية كبرى ، وولدت المقاومة البلغارية المجاورة ، وتفاقمت انتفاضة جزر الكريت التى تم ضمها إلى اليونان عام ١٩٠٨ رغم أنف بريطانيا وغيرها من القوى الأوروبية الكبرى ، وتمرد شعب أثينا عام ١٩٠٩ ضد سلطة القصر . ثم توج وصول « اليوفير فينيزيلوس » إلى رأس السلطة فى البلاد العاصفة الجارية منذ مطلع القرن لتطهير الحياة السياسية من الفساد .

وما لبث أن عاد الملك إلى مركز السلطة بعد فشل الانتخابات العامة الحرة فى ١٩٢٠ ، وتخلى الحلفاء عن اليونان إثر هزيمة الجيش فى ١٩٢١ فى معركة آسيا الصغرى ، على نحو أعنف من هزيمة ١٨٩٧ أمام الأتراك .

فكتب كافافيس : (أولئك الذين حاربوا من أجل الوحدة الأيونية) :

« يا أيها الشجعان الذين حاربوا دون أن يخشوا أولئك الذين خرجوا من كل الحروب منتصرين ولا تثريب عليكم إن كنتم قد هزمتم ، فلم يكن الخطأ منكم وبكل إباء وجلال أهزمكم .

فإذا أراد أهل اليونان أن يفخروا بأمجادهم يوما ، سوف يذكرونكم قائلين « هؤلاء بنو قومنا ، انظروا إلى أفعالهم » .

وحتى عام ١٩٣٢ سيظل الإبداع الشعرى عند كافافيس محكوما بقاعدة شكوك ما بعد الحرب السابقة بكل ما يحتويه من قلق خفى واهتزاز عميق وحيرة قوية فى استقرار البناء السياسى والاجتماعى اليونانى والمصرى والعالمى .

لذلك يستحضر كافافيس نماذج السياسة من الماضى المجيد ، وأحداث التاريخ البائد ، وينأى عن مجرى الأحداث الدائرة حوله ليستخلص العبر وينحت الرموز ويصوغ الثوابت والفكر .

فحينما نتناول « الحقيقة اليونانية » يبدو ضروريا الانتباه إلى أمر بالغ الأهمية يخص مولد الدولة اليونانية الحديثة . فقد تكونت بعد حرب التحرير (١٨٢١ - ١٨٢٧) وطرد الاحتلال المتتالى لأراض أسماها الاستعمار « الأراضى المنضمة » ، إشارة إلى الأراضى التى ضمت بعد أن كثر فيها السكان اليونانيون ، وبعدما تم فصلها عن دائرة السيطرة العثمانية .

وتميز اليونانيون المشردون عن اليونانيين جميعا بشعور وطنى يونانى بالغ الحساسية والقوة والوهج ، وكانوا يعيشون منذ القرن الماضى حكم « الفكرة اليونانية العظمى » وحتمية احتضان الدولة اليونانية لكافة التيارات الهلينية .

وبالرغم من موقف كافافيس الذى وقفه ضد التيارات اللاعقلانية فى السياسة ، وبالرغم من شكوكه وانتقاداته العنيفة لفلسفات « الروح اليونانية » ، فقد حمل بداخله شعورا محوره : لقد ظلم التاريخ بظلم اليونان وجرحها على طول تطورها وعرضه .

عشق الروح اليونانية وفكر بأسلوب عقلانى فى الوقت نفسه ، فتمزق بين الانحطاط الواقع وبين الازدهار المنقرض .

ولم يندفع كافافيس نحو النظرة العنصرية إلى العالم رغم إيمانه بالوحدة الهلينية واستمرارها عبر التاريخ . ولا تعنى كلمة

« النوع » فى شعره « العنصر » وإنما تعنى « الأمة » ، كما استخدمها الشاعر ريجاس فيليستينليس (١٧٥٧ - ١٧٩٨) ، وكل عصر التنوير اليونانى للدلالة على ضرورة تحرير كافة الشعوب على وجه الأرض ، لا الشعب اليونانى وحده . وخير إشارة إلى هذه النزعة الإنسانية العامة تجدها فى قصيدة عنوانها (فى عام ٢٠٠ قبل الميلاد) :

« من هذه الحملة اليونانية الشاملة ، المنصورة ، الباهرة ، التى طبقت شهرتها الآفاق ولم يدان أى نصر فى الشهرة نصرها .

من هذه الحملة التى لم يسبق لها مثيل ، خرجنا نحن السكندرين ، مع أهل أنطاكية وربوع الشام وعديد غيرنا من يونانيى مصر وسورية وأولئك الذين فى بلاد الفرس وميديه وسائر الآخرين كلهم .

أخرجنا عالمنا اليونانى الجديد شامخا بأقاليمنا الواسعة وأنشطتنا المتنوعة وتحررنا الفكرى ، ولغتنا اليونانية الواحدة التى حملناها حتى ماكتريا بل وإلى الهنود نقلناها » .

ولا تعنى الدعوة إلى بناء « العالم اليونانى الجديد » العودة إلى العالم القديم أو إلى العصر الكلاسيكى ، حيث كانت اليونان مفككة إلى عدة دويلات تسودها الروح الإقليمية الانفصالية .

وليست « الأنشطة المتنوعة » المؤسسة على قاعدة التحرر الفكرى سوى الإشارة إلى بناء مجتمع تنسجه كافة التيارات والآراء والمؤثرات التى تجاوز باللغة اليونانية ، اللغة العالمية المشتركة المقبلة .

ومن هنا الاقتراب الشديد لمفهوم كافافيس من تصور Iso-crate ، ونظرته إلى السيادة اليونانية على الكون : « نعتبر المرء يونانيا حينما يشاركنا ثقافتنا » أى أن المعيار هو القرابة الثقافية أو الروحية ، لا قرابة الدم أو قرابة العنصر أو الانتماء العرقى .

وليست مصادفة أن يمتلك كافافيس مفهوما ثقافيا لا عنصريا لسيادة اليونان على العالم .

مصادفة كذلك ألا يكون من دعاة المركزية الهلينية التى هى أقرب إلى الوطنية الضيقة ، أشبه ما تكون بالشوفينية والتطرف العرقى . فقد عاش فترات التكوين الأولى فى إنجلترا ثم رحل إلى الإسكندرية حيث البيئة الثقافية والسياسية المنفتحة على الأجناس والأعراق والطوائف والأديان والمذاهب كافة ، وعلى كبريات المشاكل الدولية ، وكانت الإسكندرية هلينية على نحو من الأنحاء ، متنوعة الجاليات ومبنية على نسق شديد الفرادة ، تحكمها حضارة السوق الواحد والاقتصاد العالمى الواحد .

ومن جانب آخر ، ظل شاعر الإسكندرية تحت سيطرة الشعور الحاد بانحطاط الأوضاع وبهشاشة الإمبراطوريات من الأثينية إلى الفارسية والرومانية والبيزنطية والعثمانية . كما ظل يتأمل زوال الدولة المقدونية وانقراض النظم الملكية الهلينية وضياع إسبارطة . فكتب عام ١٩٨٩ (الصراع البحرى) ، تلك القصيدة التى يشعر فيها بأن أية سياسة إمبريالية تفضى بالضرورة إلى كارثة مجتمعية شاملة ، كما يبين ذلك من خلال ما آلت إليه هزيمة الفرس عام ٤٨٠ قبل الميلاد وما جاء فى مسرحية (الفرس) لإسخيلوس ، أحد أعظم شعراء التراجيديا اليونانية القديمة . كذلك فى مقدورنا استقراء الفكرة نفسها من (معركة مينيسيا) عام (١٩١٥) حيث يومىء إلى سبب زوال الدولة المقدونية على يد الملك المقدونى فيليب .

« يلعب النرد هذه الليلة ، ويطلب التسلية .

على المائدة ، ضعوا وردا مثيرا . فماذا لو كان أنتيوفس الملك السورى فى مينيسيا قد انهزم ؟ يقولون إن جزءا كبيرا من جيشه سحق ، ربما كانوا يبالغون فى ذلك قليلا ، فليس بالإمكان أن يكون ذلك كله صحيحا . ولنأمل فى ذلك ، فهم وإن كانوا غير موالين لنا ، ينتمون إلى شعبنا .

بالطبع ، لن يؤجل فيليب الاحتفال .

فمهما كان قد مضى فى حياة قاسية . إلا أنه احتفظ بشىء طيب ، ذاكرة « صاحية » . ولكن يذكر كيف أكتفى أهل سوريا بالبكاء ، عندما تلقت مقدونية ، الوطن الأم فى الحرب من قبل ، شر هزيمة وتحطمت .

إلى العشاء أيها العبيد أضيئوا الشريات واعزفوا الموسيقى » .

وكانت مينيسيا مدينة يونانية موقعها اسيا الصغرى على مرمى حجر من المكان الذى انتصر فيه الرومان سنة ١٩١ قبل الميلاد على ملك سوريا ، وابتدأوا منذ ذلك الحين السيادة المطلقة على

الشرق الهلينى ، وهو الأمر الذى لم يره فيليب المقدونى ، المسند ، صاحب البصيرة الضيقة ، والحقد العجيب ، واللامبالاة الكاملة ، مما كانت تعنيه معركة مينيسيا من حرب من أجل بقاء الروح الهلينية .

ومن ناحية أخرى ، كان كافافيس فى شبابه فى حيرة دائمة بين مصر وإنجلترا وتركيا واليونان ، فقد كان يتردد على بورصة القطن ، حيث أصداء الأزمات العالمية وتأثيرها فى مجرى الأسعار ، واكتشف القواسم المشتركة بين « السلام » بالمفهوم البريطانى وبين « السلام » بالمعنى الرومانى ، ولاحظ بجلاء تفكيك الخلافة العثمانية وفشل الجهود المبذولة من قبل الملوك التابعين فى سبيل الحرية والممارسة الحرة لسيادتهم وتحصين سيادة البلاد . ومثل هؤلاء الملوك الملك ديمتريوس سوتيروس (١٦٢ ــ ١٥٠ قبل الميلاد) حفيد انتيوخوس الثالث الأكبر الذى قتل على أيدى الرومان فى معركة مينيسيا عام ١٩٠ قبل الميلاد . أيضا ابن الملك فيفوباتور ،وريث التاج السورى ، طرد من الحكم لصالح حفنة من المغامرين المفتونين بالروح السلفية . تقول القصيدة التى تحمل اسمه (عن ديمتريوس سوتيروس) (١٦٢ ــ ١٥٠ قبل الميلاد) :

« خاب أمله فى كل ما يريده .

كثيرا ما تخيل نفسه ينجز أعمالا جساما ، تنهى الذى ذاقته بلاده منذ معركة الهزيمة . تخيل نفسه ، وقد أعاد سوريا من جديد دولة ذات نفوذ ، بجيوشها ، وأساطيلها وثرواتها وبقلاعها الضخام » .

(ثم يرى الشاعر حلم بإعادة إمبراطورية بيزنطية يقودها حاكم يونانى :

« وقد عانى فى روما كثيرا ، وذاق كؤوس المرارة كلما لمس فى أحاديث الندامى رغم أدبهم الجم ، وبالغ رقتهم نحوه ، إذ كان شابا من أسرة كبيرة ، ابنا للملك السورى فيلوباتوز ــ كما لمس ، رغم هذا ، شعورا خفيا بالاحتقار للأسر المالكة اليونانية على الدوام يؤكدون أن دولتها زالت وما عاد ملوكها صالحين لشىء جاد ، بل صاروا حتى عن الإمساك بمقاليد الحكم عاجزين » .

واستياء شاعر الإسكندرية من عجز الملوك الخونة ووصولهم إلى حد السفر « سيرا » على الأقدام ، كما تقول قصيدة « أوجه استياء الملك السورى » :

« استاء ديمتريوس ، الملك السورى ، عندما بلغه أن أحد الملوك البطالسة وصل إلى روما فى حالة يرثى لها ، سائرا على قدميه ، رث الثياب وغير مصطحب من الخدم سوى أربعة .

سوف تضحى الأسرة المالكة بأسرها لأجل هذا ، مضغة للأفواه فى روما ومثاراً لسخرية لا ينضب هناك معينها . يعرف الملك السورى جيداً أنهم جميعاً أصبحوا خداماً للرومان ورهن إشارتهم ، يخلفونهم عن عروشهم حينا يحلو لهم . هذا يعرفه أيضا » .

وبالطبع لا يستثنى كافافيس حال مصر قبل الاستقلال من هذا التوجه العام لخدمة الأجنبى .

وربما تكون هناك محاور عديدة مضمرة أو صريحة حول علاقة المثقف بسلطات مختلفة كسلطة الرأى العام ، أو السلطة الدينية أو سلطة الأب والرجل والمعلم أو سلطة القيم الشائعة والأعراف السائدة والتقاليد والعادات ، أما كافافيس فيحدد مفهومه لعلاقة المثقف بالسلطة من وجهة نظر ثنائية البنية تتعلق فى الحالين بسلطة الحاكم .

فعلى الحاكم أولا أن يصون حقوق المواطن ويضمنها ويحترمها . وإذا أردنا العودة إلى شعر كافافيس رجعنا إلى قصيدة « خصائص » (١٨٩٥) .

وعليه ثانيا ألا يتحول إلى طاغية كما يبدو ذلك فى قصيدة (مرزبة) التى كتبها فى يوليو ١٩٠٥ ونشرها فى يونيو ١٩١٠ ، عام التغير الحاسم فى حياة كافافيس الشعرية ، حيث عاد إلى أصول الفكر اليونانى وصور الديمقراطية على أنها نظام عظيم يشارك فيه الناس مباشرة فى صناعة القرار السياسى والدبلوماسى ، تماما كما يحق لهم المشاركة فى التمثيل المسرحى والفوز بالجوائز الثقافية الكبرى .

لذلك ، كان كافافيس صاحب حس سياسى رفيع المستوى حاد البصيرة ، لكنه لم يبلور رؤية سياسية واضحة تمام الوضوح

أو فلسفة سياسية محددة المعالم أو العناصر أو القوالب . ولم يصغ نظرية فى السياسة مبنية بناء متماسكا مكتملا ، فقط اعتبر الرؤية القدرية للكون رؤية مرفوضة رفضا مسبقا واضحا ، هذا الرفض المسبق من أسس « حسه » السياسى المرهف .

وهو رفض أشار إليه فى قصيدة (الذى أقدم على الرفض الحاسم) ، لا ليومىء إلى السلبية الكاملة بل إلى ضرورة اتخاذ الموقف ؛ لأن الآلهة قد تخلت عن الإنسان إلى غير رجوع كما تقول قصيدة (عندما تخلت الآلهة عن أنطونيوس) .

أما قصيدة (الذى أقدم على الرفض الحاسم) فتقول :

« يأتى يوم على الناس عليهم فيه أن يتخذوا القرار الحاسم ، فيقولوا « نعم » ويقولوا « لا » والمرء الذى تكون « نعم » جاهزة فى أعماقه يبرز توا . وإذ يقولها يمضى فى طريق الشرق مؤمنا .

ومن يقول « لا » لا يندم . ولو سئل ثانية لقال « لا » من جديد ولكن ذلك الرفض ، مع صوابه يهدمه طوال حياته .

يقول كافافيس « لا » بحسم للسلطة فى حد ذاتها ، وللسلطة الاستبدادية من حيث الجوهر ، وللعدوان الخارجى من حيث المبدأ ، مما يوضح مفهومه فى العدالة .

فالعدالة عنده شديدة العمومية تشمل « هارمونية » الكون وقوانين الميكانيكا السماوية اليونانية القديمة وضرورة ضم قبرص إلى اليونان (١٨٩٦) وطلب إعادة الآثار اليونانية إلى البلاد (١٨٩١) واسترداد الأمة المصرية لسيادتها والفلاح المصرى لحريته .

وقد ترجم دفاعه عن العدالة الاجتماعية أو العدل الاجتماعى بين ١٩٠٩ وبين ١٩١٨ بتفرغه الكامل لمجلتين كانتا تصدران فى الإسكندرية تحت عنوان « جراماتا » (الآداب) ودتيازويه (الحياة الجديدة) تحت إشراف جورج سكليروس مؤلف (مشكلتنا الاجتماعية) (١٩٠٧) و (مشكلات الهيلينية المعاصرة) (١٩١٩) أحد قادة الإيديولوجيا الاشتراكية آنذاك .

ولم يتجاوز الشاعر حدود هاتين المجلتين إلى العمل السياسى المباشر لتطبيق فكره الاشتراكى ، مما أثار عنده نوعا من أنواع الأسف المر ، وشكلاً من أشكال الوعى بالعجز ، وبالتالى جعله يقتحم غمار الحياة السياسية العملية بل اعتزل تماما الحياة السياسية بكافة مستوياتها وصراعاتها . ولم ير فى السلطة وسيلة لتحقيق أحلامه الاجتماعية . كما أنه لم يفكر قط فى ارتقاء المناصب السياسية أو الوزارية .

على أنه واجه الإدارة الاستعمارية البريطانية فى مصر ، وكتب قصيدة لم تنشر بعد فى اللغة الفرنسية أو العربية عنوانها (٢٧ يونيه ١٩٠٦ الساعة الثانية بعد الظهر) يروى فيها قصة أم تبكى ابنها بعد أن قرر المستعمرون إعدامه . كذلك تشير قصيدة (إيميليانوس مونائى ، السكندرى ٦٢٨ - ٦٥٥ ميلادية) إلى واقع الحياة المصرية فى ذلك الوقت .

« بكلام وتظاهر ، وأنا بيدى سأضع لنفسى درعا فائقا أواجه به الأشرار دون أن يتنابنى منهم خوف أو خوار .

سيريدون الإضرار بى ، ولكن ما من أحد يقربنى ، سيعرف أين تكمن جراحى وأين نقاط الضعف تحت درع الخداع الذى أرتديه .

بهذا راح الميليانوس مونائى يتفاخر ، ترى هل صنع هذا الدرع لنفسه حقا واحتمى به ، إنه لم يرتده طويلا ، على أى حال ، ففى السابعة والعشرين من عمره أدركته المنية فى صقلية » .

وشغلت قضية التبعية السياسية لقوى خارجية مركز اهتمام كافافيس وفكره السياسى ، فقد كتب قصيدة (ديماراتوس) فى أغسطس ١٩٠٤ وأعاد صياغتها فى نوفمبر ١٩١١ ثم نشرها فى سبتمبر ١٩٢١ . هذا مطلعها :

« شخصية ديماراتوس » كانت الموضوع الذى اقترحه عليه بورفيريوس للمحاورة وقد أوجز السفسطائى الشاب موضوعه فيما يلى (مزمعا أن يعود إليه بمزيد من التفصيل فى أطروحة قادمة) .

« فى البداية ، انضم إلى حاشية الملك ذاريوس ، ويسير بعده إلى حاشية الملك كسيرلسيس ، الذى هو الآن فى معيته يرافقه فى حملته .

أخيرا سوف يرد إلى ديماراتوس اعتباره .

لحقه ظلم كبير . كان ابنا لأريستون . وياللعار ، رشا

خصومه العرافين ولم يكفهم أن حرموه من ملك أبيه ، وإنما عندما رضخ وانصاع لهم ، مقررا أن يحيا فى صبر وأناة مثل مواطن عادى ، شتموه أيضا أمام الناس وحقروا من شأنه فى المهرجان . ولهذا ، فهو يخدم كسيركسيس بحماسة ، فمع الجيش الفارسى سوف يعود إلى سبارطة .

وإذا أصبح ملكا مثلما كان فى سالف الأوان ، سوف يطرد ذلك النذل ليوتيخديذيس فورا ، وسوف يعرضه أمام الملأ لأشد الإهانات . ويمضى أيامه مفعما بالقلق مقدما للفرس نصائحه شارحا لهم ماذا يجب أن يفعلوا لغزو اليونان » .

وفى موضع آخر ، فى قصيدة (محب الهلينية) التى كتبها فى يوليو ١٩٠٦ ونشرها فى أبريل ١٩١٢ يعاود كافافيس النقد الصريح والساخر للأنظمة التابعة وتأثيرها على نفوس الناس فى ظل السيطرة الرومانية .

« واحرص على التأكد من أن النقش على الحجر قد أدى بمهارة ، وأن التعبير على الوجوه رصين ومهاب . وأفضل أن يكون التاج طبيعيا بعض الشىء ، لا أحب ذلك النوع من التيجان المألوف فى ممالك آسيا الغربية .

يجب أن تكون الكتابة اليونانية كالمعتاد ، لا مبالغات أو إطراءات طنانة ، لا نريد أن يأخذ حاكم الولاية الأمر على محمل سىء ، فهو على الدوام يتشمم ويبعث إلى روما بالتقارير - ولكن العبارة يجب أن تصف بالطبع كرما استحقه .

وأهيب بك أن تحرص قبل كل شىء (وإنى أستحلفك بالله لا تدعهم ينسون ذلك) أن يضعوا « الملك » و « المخلص » - وأن يضعوا لقب « عجب للهلينية » وذلك بأحرف رشيقة .

والآن لا تحاول أن تمارس علىّ ذكاءك بأسئلة مثل « وأين هم الهلينيون » ؟ أو « أى هيلينية بقيت هنا على مشارف زاغروس أو هناك فيما بعد الفرات » ؟

إن العديدين غيرى ، ممن هم أكثر منا بربرية اختاروا أن يكتبوا أسماءهم مقرونة بذلك ، فما الضير لو نكتبه هكذا نحن أيضا » .

وعن اللعبة السياسية وراء الكواليس ، يرى كافافيس أنه غالبا مالا يكترث الحكام للحقيقة ولا يعبأون بمصارحة الشعوب بمجرى الأمور ولا يبالون بالشفافية بينهم وبين الناس .

فتذكرنا الباحثة بقصيدة (عام ٣١ قبل الميلاد فى الإسكندرية) المنشورة فى ١٩٢٤ والمكتوبة قبل ذلك التاريخ عام ١٩١٧ :

« وصل البائع الجوال من قرية على مشارف المدينة وفى الشوارع راح ينادى على « بخور » و « زيتون » و « ممتاز » و « عطور للشعر » و « لبان » .

ولكن أنَّى للضجيج وصخب الموسيقات والمواكب أن يتيح لأحد سماع نداءات البائع الجوال .

الجموع تدفعه بالمناكب . تجرفه فى طريقها . تلقى به أرضا . وإذ تطبق عليه الحيرة ينتهى به الأمر إن يسأل مرتبكا ما معنى هذا الجنون الذى يجرى هنا ويلقى واحد من الجموع إليه بدوره الأكذوبة الضخمة التى روجها القصر :

إن أنطونيوس يمضى هناك فى اليونان من نصر إلى نصر » .

وبالطبع أوكتاف هو الذى انتصر أمام أنطونيوس وكليوباترا التى ذهبت إلى حد ترتيب عودة احتفالية إلى بلادها . وخدعه أنصار أنطونيوس أنفسهم والشعب حينما عادوا وأعلنوا على الملأ انتصارهم الوهمى فى معركة اكتيوم .

ذلك أن الحكومة التابعة والسياسات التابعة لا تجذب سوى المنافقين .

فتقول قصيدة غير منشورة كتبت فى يونيه عام ١٩١٧ تحت عنوان (العيد الكبير عند سوسيبيوس) .

« . . يتوجب علينا جميعا أن نعود من جديد إلى مناوراتنا ومؤامراتنا لكى نستعيد صراعنا السياسى الممل » .

أما قصيدة « من مدرسة الفيلسوف المشهور » (١٩٢١) فتبدو أكثر وضوحا فى الإشارة إلى استياء كافافيس من التبعية فى الحكم :

« . . كان الحاكم أحمق ، وأولئك من حوله دمى رسمية بوجوه جهمة » .

فالخبثاء والمحتالون والنصابون والمنافقون والمخادعون والكذابون وعديمو الشرف والكلمة ، هم جنود الحكم التابع ،

أما أولئك الـذين لا يتنقلون من موقـع إلى آخر فـلا يرتقـون المنـاصب العامـة ولا يفوزون بـأى حال من الأحـوال برضى الحاكم ، هكذا يحدس كافافيس .

ومن بين القصائد التى تومىء إلى موقف كافافيس هذا من تفاهة السلطة وهشاشتها قصيدة (الملك ديمتريوس) التى كتبها فى أغسطس ١٩٠٠ ونشرهـا عـام ١٩٠٦ ، مستلهـا فيهـا شخصية ديمتريوس بوليورخيتيس ملك مقدونيـا المخلوع عن العرش عام ٢٩٤ قبل الميلاد لعدم اكتراثه بالملك ، فراح يخلع بالإضافة إلى عرشه جلبابـه الموشى بـالذهب ، وألقى بخفـه القرمزى ليرتدى مسرعا ثوبا بسيطا تأهبـا للرحيل بمنـأى عن السلطة .

وفى « ملوك الاسكندرية » إيماءة واضحة إلى تفاهة السلطة وسطحيتها ؛ فقد كان أهل الإسكندرية ، كما يقول كافافيس ، يدركون أن مراسم تتويج أبناء كليوباترا « أقوال فى تمثيلـة » ويعرفون كم هى جوفاء .

الدلالة نفسها نستطيع استقراءها من « نهاية نيرون » التى كتبها فى ديسمبر ١٩١٥ ونشرها عـلى وجه التقـريب فى مايـو ١٩١٨ . فقد كانت أيام إقامته بعيدا عن روما أيام متعة كلها فى المسارح والحدائق والملاعب والأجساد العارية وأمسيات مدينة أخيـاس ، بينـما راح ملك إسبـانيـا يـدرب جيشـه ويجمعـه للانقضاض على نيرون .

ويستخلص كافافيس من تلك التجارب الفنية قانونا عاما ؛ يفيد أن الإنسان ينزلق فى السلطة مهما كـانت هذه السلطة ، ضعيفة أو مغتصبة أو طاغية .

لكن استخلاص كافافيس لبعض القوانين لا يدل فى حـد ذاته على أننا نستطيع أن نؤطر فكره السياسى ضمن صـورة دقيقة محكمة تمام الإحكام محددة تمام التحديد .

بـل الأقرب للدقـة أن نتحـدث عن « الحس » السيـاسى أو « الحساسية » السياسية عند كافافيس ، ومن العسير جدا أن نقول إن لديه « أفكارا » سياسية .

فهو ، كأى مواطن يونانى شريف ، يفكـر فى مصير الأمـة وعظمة اليونان القديمة والسكندرية والوسيطة . ومن البديهى أن تعنيه قضية الهلينيـة والهزائم المتتـالية والانحـطاط الحتمى للنظم الملكية وزوال الإمبراطورية البيزنطية وتراجع اليونان إلى مجرد دولة بلقانية صغيرة .

غير أن كافافيس يتميز عن غيره من الكتاب اليونانيين وغير اليونانيين ، المعاصرين له والسابقين عليه ، بأنه لم يناصر فكرة المركزية .

إن كافافيس ابن القسـطنطينيـة عاصمـة بيزنـطة القديمـة والإمبراطورية المترامية الأطراف والأعراق والأعراف والمذاهب والطوائف والأديان واللغات والأجناس والثقافات .

كذلك هو ابن الإسكندريـة ، مركـز من مراكـز الحضارة الهلينية الساحرة ، وجزء لا يتجزأ من الثقافة الإنجليزية .

وتميز شاعـر الإسكندرية بقدرة عـالية المستـوى على ربط اليونان بسياق حوض البحر الأبيض المتوسط . ويـربط بينهما وبين حركة التطور العالمى .

وينطبق أخيرا عليه قوله هو نفسه بأن « الحكـماء يبصرون ما هو وشيك الحدوث » (١٩١٥) .

فهو سياسى بمعنى إدراكه الحدسى بما هو وشيك الحدوث ، وبصيرته الثاقبة لمستقبل الأمور المزوجة بعمل شاق ودراسـة طويلة وفهم متعقل وتأمل عميق .

مقاربة سردية

لرواية (يحدث فى مصر الآن)

عرض : عبد النبى ذاكر*

سنحاول فى عجالة ـ نرجو ان تكون غير مخلّة ـ عرض اهم القضايا والطروحات التى تناولتها الباحثة الطاهرى بديعة فى رسالتها لنيل دكتوراه السلك الثالث من جامعة السوربون الجديدة (باريس III) ، وذلك فى موضوع : « محاولة تحليل رواية : يحدث فى مصر الآن ، ليوسف القعيد ، (السرد ، الزمن ، الفضاء ، الشخوص) » (١٩٨٧ ـ ١٩٨٨) .

وقد أشارت الدارسة فى مدخل رسالتها إلى ان المظهر السردى نادرا ما احتفى به الشعريون والنقاد العرب . ومن شأن هذا المظهر ان يبين لنا كيف يقول النص ما يقوله . ولن يتأتى ذلك ، بطبيعة الحال ، إلا بالتركيز على النص وتأويله فى حد ذاته ، لضبط معناه أو دلالته ، بعيدا عن الاحتماء بالسياق السوسيو ـ سياسى للعصر ، وغيره من المكونات غير النصية .

ولضبط معنى النص لجأت الباحثة إلى دراسة شكل ومضمون متنها . وهكذا ، فإن تحليلها لن يكون بنيوياً صرفا ، مثلما لن ينغرز فى حقل تعداد الثيمات . إيمانا منها بأهمية وجدوى المقاربة التكاملية التى تراعى النص فى كليته ووحدته الدينامية .

فلتقويم تأثير الرواية المدروسة ، الحت الدارسة أولا على فهم كيفية انبنائها ، أى دراسة كيفية « القول » من خلال تفكيك التقنيات التى تحكمه . وهو ما أفضى بالأستاذة بديعة إلى مطارحة مكونات أربعة : السرد والزمن والفضاء والشخوص .

وقبل عرض هذه المستويات ، التى هى أصلا متداخلة ومترابطة والمعنى يخترقها كلها فى وحدتها ، لا بأس من التعريف بيوسف القعيد صاحب رواية (يحدث فى مصر الآن) التى صدرت بالقاهرة سنة ١٩٧٧ .

القعيد كاتب مصرى من مواليد سنة ١٩٤٤ بالضهرية بمحافظة البحيرة . وهو من جيل الستينيات ، المسمى الجيل الجديد ، أى جيل ما بعد حرب ١٩٦٧ . أول عمل روائى له صدر بالقاهرة سنة ١٩٦٩ تحت عنوان (الحِداد) . ثم (أخبار عزبة المنيسى) بالقاهرة سنة ١٩٧٨ . وله (الحرب فى بر مصر) الصادرة ببيروت سنة ١٩٧٨ . و (شكاوى المصرى الفصيح) ذات الأجزاء الثلاثة :

الجزء الأول : (نوم الأغنياء) القاهرة . ١٩٨١ ، الجزء

الثاني : (المزاد) ؛ القاهرة ١٩٨٣ . الجزء الثالث : (أرق الأغنياء) .

هذا عدا العديد من مجموعاته القصصية :
(أيام الجفاف) القاهرة ، ١٩٧٣ . (فى الأسبوع سبعة أيام) القاهرة ، ١٩٧٥.(تجفيف الدموع) القاهرة ، ١٩٨٢ . (حكاية الزمن الغريب) ، بغداد ، ١٩٨٢ . (قصص من بلاد الفقراء) ، ١٩٨٥ .

أما عن روايته (يحدث فى مصر الآن) فتتلخص وقائعها فى قرية الضّهرية غداة زيارة الرئيس الأمريكى نيكسون ، التى اعتُقد أنها مفتاح الرخاء . فتم الإعلان أن النساء الحوامل هن اللواتى سيستفدن من هذه الزيارة ، فكان أن أوهم أحد الفلاحين طبيب القرية بحمل زوجته ، ولما اكتشف أمره سُجن وعذب وقتل . ويتقاطب أحداث الرواية محوران : محور ما قبل الزيارة ونيل المساعدة الأمريكية ، ومحور ما بعد الزيارة .

بعد هذا التقديم تطرقت الباحثة فى الفصل الأول إلى المكون الأول للعمل الروائى ، الذى هو السرد . فالحكاية تقدم عبر هذا الأخير . إلا أن المحكى (Récit) ليس تقديما بريئا للأحداث ، لذا ينبغى أن تتم معالجة طريقة حكى القصة ، أى محايثة آليات السرد ، عبر تجاوز تخوم الملفوظ (énoncé) . بغية الإجابة عن تساؤلين جوهريين هما :

١ ـ من يتكلم فى المحكى وكيف يتكلم ؟
٢ ـ ما تأثيرات التحول فى المستويات السردية على مجموع الحكاية ؟

وبتطبيق هذه المسلكية ، تبين أن يوسف القعيد قد حطم خطية السرد ـ مثلما حطم خطية الزمن ـ فأتت روايته (يحدث فى مصر الآن) عبارة عن مقاطع متناثرة ، على شكل تسجيلات وشهادات وتقارير يكمل بعضها البعض . إنها استراتيجية خطابية لعبت دور فضح الخفى (التزوير ، الخيانة ، وضعية المسؤولين وحالتهم أمام حدث زيارة نيكسون المرتقبة) عبر طفو المتجلى (موت فلاح) . وهكذا كانت تتدخل معلومات السارد الرئيسى الذى تم فصله عن السارد ـ الكاتب عبر خدعة الكتابة ، لإبلاغ الحقيقة المضادة والمنافية لمعلومات الشخوص فى المستوى السردى الأول . تلك المعلومات التى تتسم إما بالنقصان أو الخطأ . أما عن علاقة السارد ـ الكاتب / المسرود له ـ القارىء ، فقد تم استثمارها فى عالم القصة بمهارة ، بحيث إن القعيد أدخل القارىء فى فضاء القصة ، وأقصى المسرود له ، بغية تحقيق انخراط القارىء .

ويبدو أن وظيفة السارد قد تحققت من خلال انتهاج استراتيجيتين :

ـ الأولى تتحدد فى كونه مجرد متفرج عادى يكتفى بالملاحظة ونقل الأحداث .

ـ الثانية تتحدد فى كونه يخرج عن حياده ليقدم وجهة نظره . أما الساردون / الشخوص ، فقد أتت تدخلاتهم بوصفها وسيلة لتذكّر الأحداث والتحقق من الحدث الرئيسى ، الذى هو موت فلاح ، وذلك عبر إدراج شكلين سرديين : الوثيقة والشهادة المباشرة وغير المباشرة . هذا مع العلم أن السارد الرئيسى الحاضر على طول المحكى يعرف أكثر من شخوصه ، مع استثناءات نادرة . إنه يفسر الأحداث ، يتممها ، ويدافع عن الشخوص المقموعة والمقهورة اجتماعيا ، بل إنه يتحد مع الكاتب الواعى للأثر الروائى . وهى تقنية استهدفت تزكية المظهر الاحتمالى (Vraisemblable) لشكل المحكى .

إن دراسة السرد لم تكشف عن حال السارد ووظيفته فحسب ، بل عملت على تعرية التقنيات السردية القابعة خلف واجهة تعدد روايات (Versions) وتأويلات حدث واحد هو : موت فلاح .

وقد خُصص الفصل الثانى لدراسة تقنيات الزمن المحكى : الزمن بوصفه سرداً والزمن بوصفه تخييلا . والملاحظة الأولى التى أبدتها الباحثة هى أن المحكى لا يتّبع أى تسلسل منطقى ، لأن هناك انقطاعات زمنية متعددة ، الشىء الذى أفرز تبايناً بين زمن المحكى وزمن الحكاية المحدد فى إطار تاريخى معين : الأحد ٧ يونيو ١٩٧٤ .

إن غياب الوصف على المستوى الزمنى قد وهب المحكى إيقاعا مطردا . غير أن التلخيص كان يتدخل أحيانا لإزعاج التكافؤ بين زمن الحكاية وزمن المحكى .

أما عن الأزمنة الثلاثة ، التى هى الماضى والحاضر والمستقبل ، فكثيراً ماكانت تلتقى من أجل تقديم إيحاء موحد بالخوف والفقر والجريمة والتعاسة .

وفى الفصل الثالث ، تم تناول مستوى الفضاء الروائى . هذا الفضاء الذى تفشى سِرُّه الرواية - مثلما تفشى سر الزمن - منذ العنوان : (يحدث فى مصر الآن) . فمكان الحكاية يتوزع بين الضهرية والقاهرة مع ذكر أمكنة أخرى ثانوية . وتنقسم الفضاءات - إذا راعينا بعدها الماكروسكوبى . الى فضاءين يبدوان متعارضين :

١ - فضاء متضمِّن (Englobant) ، هو فضاء المدينة .
٢ - فضاء متضمن (Englobé) ، هو فضاء القرية .

وعلى الرغم من تباين الفضاءين وتعارضهما إلا أنهما يعكسان العقلية نفسها تجاه استقبال الرئيس الأمريكى نيكسون .

ويبدو أن الفضاء لا يُستغل فى الأثر الروائى المدروس بوصفه ديكوراً فقط ، وإنما يتم استجلابه لتقديم فكرة عن عالمين متصارعين : عالم الفقر الجحيمى ، وعالم الثراء الفردوسى . هذا عدا البعد الإيديولوجى الذى يعكس بعض مظاهر السياسة المصرية .

وقد خصَّت الباحثة الفصل الرابع والأخير من رسالتها لدراسة الشخوص ، انطلاقا من تحديدها لبنتين :

١ - بنية فاعلية (Structure actorielle) :

تتضمن فئتين من الشخوص :

(أ) شخوص متواطئة مع السلطة عبر الوظيفة الاجتماعية (الضابط ، الطبيب ... إلخ) أو عبر الوضع الاجتماعى (إقطاعى ... إلخ) .
(ب) شخوص مهمشة (الفلاح مثلا) .
وبينهما يقف السارد قابضا بإحكام على خيط السرد .

وقد كشفت دراسة المحاور المميزة للشخوص عن .

١ - محور الهوية ، ويضم : الغلبان وصدفة والدبيش ، وإن إيحاءات هذه الأسماء لتنمُّ عن تحديد للوجود الهش والهامشى لهذه الشخوص ، مثلما تنم عن قيمتها الرمزية .

٢ - محور السلطة : ويتضمن الثنائيات الصراعية التالية :

سائس	/	مسوس	(1 = Vs)
مهيمن	/	مهيمَن عليه	
ممتلك	/	ممتلَك	

٣ - محور العلاقة : ويطال الثنائية التالية :

خرق	/	خضوع

وتؤسس هذا المحور تلك التراتبية التى تحكم العلاقة والقطيعة بين شرائح متباينة .

٢ - بنية عاملية : (Structure actantielle) :

ويحددها محور الرغبة (ذات/موضوع) ، أى الرغبة فى إنجاح زيارة الرئيس نيكسون (باعتبارها برنامج استعمال) من قبل القابضين على زمام السلطة ، بهدف تحقيق تطوير الحياة (موضوع قيمة) ، عبر قتل الفلاح (باعتباره برنامج استعمال) وتصنف باقى العوامل ضمن البرنامج السردى نفسه ، لكن بوصفه مساعداً ثانويا يُنجح الزيارة النيكسونية بحضوره .

وقد اشتغلت الباحثة على ثلاثة انماط من البرامج السردية :

- البرنامج السردى الأول يتعلق بإحاطة موت الفلاح بغلالة من السرية .
- البرنامج السردى الثانى يتعلق بنجاح الاستقبال .
- البرنامج السردى الثالث يتعلق . بتطوير مستوى المعيشة .

لكن البرنامج السردى المضاد يكاد ينعدم . ومن هنا استنتجت الباحثة أن البرنامج السردى الوحيد القادر على مواجهة برنامج أرباب السلطة هو البرنامج المعروض خارج النص ، وفاعله يتموقع خارج النص . إنه القارىء الضمنى ؛ الشىء الذى يجعل من رواية (يحدث فى مصر الآن) عملا مفتوحا ، لاعلى مستوى الدلالة ، بل على مستوى « مصير » الشخوص الخيالية التى أخذت انطلاقا من هذه الخاصية وجها واقعيا .

وأخيرا ، يمكننا أن نقول إن الدراسة قد وفقت فى تبيان كيف أن يوسف القعيد قد نجح فى إبلاغ خطابه إلى القارىء بفضل بنية روائية جديدة سمحت له بأن يمنح روايته انطلاقة جديدة .

● رسائل جامعية

مدرسة النقد الجديد

إعادة تقويم

إسماعيل عبد الغنى

عرض لرسالة للدكتوراه التى تقدم بها الباحث إسماعيل عبد الغنى أحمد إلى جامعة عين شمس ، كلية الآداب . قسم اللغة الإنجليزية . وقد أشرف على الرسالة د . رضوى عاشور ود . تيرى إيجلتون ، الأستاذ بجامعة أكسفورد ، وشارك فى مناقشتها د . عبد العزيز حمودة ود . مارى مسعود . وقد أجيزت الرسالة بتقدير مرتبة الشرف الاولى .

تعتبر مدرسة النقد الجديد من أبرز التيارات النقدية فى بريطانيا والولايات المتحدة منذ نهاية الثلاثينيات وحتى الستينيات . وهى مدرسة نقدية حاولت أن تعالج النقد الأدبى بوصفه منهجاً أكاديمياً ، وحاول روادها تقديم نظرية نقدية تقوم على أساس الوحدة العضوية للنص الأدبى ، كما حاولوا صياغة مصطلح نقدى يتناسب مع منهجهم الذى كان يدعو إلى التركيز بشكل مطلق على الجوانب الشكلية واللغوية للنص . ذلك المنهج الذى كان يعتبر ، عند بداية ظهوره ، ثورة على ما سمى بفوضى التيارات النقدية التى اعتادت رؤية العمل الأدبى وتحليله من زوايا تاريخية أو اجتماعية أو نفسية ، أو من خلال حياة المؤلف .

إلا أنه مع بداية الستينيات بدأ نجم هذه المدرسة فى الأفول ؛ حيث ساد شعور بالثورة على مقولاتها وأفكارها الرئيسية ، ووجهت إليها العديد من الاتهامات من بينها التواطؤ السياسى وعدم ملاءمتها للظروف الراهنة . ولقد كان الهجوم على النقد الجديد ـ حقاً ـ تعبيراً عن المشكلات العميقة التى تعانى منها الدراسة الأدبية . وربما كان ظهور النظرية وتفجرها بهذا الشكل ، الذى لم يسبق له مثيل منذ أواخر الستينيات وحتى الآن ، محاولة لإيجاد اتجاهات جديدة ، ليس فقط للدراسة الأدبية ولكن ، للعلوم الإنسانية بشكل عام .

تهدف هذه الدراسة إلى إعادة تقويم حركة النقد الجديد ، وتختلف عن الدراسات السابقة فى أنها حاولت دراسة هذا التيار النقدى من خلال ثلاثة أبعاد : تاريخى ووصفى وتقويمى . وقد جاءت فى ثلاثة أبواب اشتملت على تسعة فصول ومقدمة وخاتمة وثبت للمصادر والمراجع .

يتناول الباب الأول دراسة تاريخية لحالة النقد الأدبى فى بريطانيا وأمريكا قبل ظهور النقد الجديد ، حيث سادت تيارات متضاربة من المناهج النقدية كانت ترى النص الأدبى

بوصفه وثيقة تاريخية ، أو انعكاساً للظروف الاجتماعية العامة أو الخاصة بالأديب أو لحالته النفسية وحسب . وجاء النقد الجديد ليثور على هذه المناهج وليقدم بديلاً لها يركز على العمل الفنى ذاته دون النظر لأى اعتبارات خارجية .

وقد حاول الباحث تقسيم رواد هذا التيار إلى ثلاثة أجيال : جيل المؤسسين وهم أ . أ . ريتشاردز و ت . س . إليوت ، وجيل الوسط من أمثال كلينث بروكس وجون كرو رانسوم وآلن تيت وروبرت بن وارين ، ذلك الجيل الذى حاول تطوير بعض أفكار الرعيل الأول ونشر الفكر النقدى الجديد على نطاق واسع وبصفة خاصة فى الأكاديمية . أما الجيل الثالث فيضم بعض النقاد أمثال و . و . ويمزات وبيردزلى وآخرين ممن حاولوا الدفاع عن النقد الجديد حين بدأ يتعرض للهجوم من جهات متعددة ، كما حاولوا إعادة صياغة بعض المفاهيم التى ظل الرواد ينشرونها داخل قاعات الدرس وكذلك من خلال الدوريات والمجلات الأدبية التى أصدروها .

ويشتمل الباب الثانى على أربعة فصول تتناول نظرية النقد الجديد من منظور وصفى . وقد حاول الباحث تحليل آراء النقاد الجدد فى طبيعة الشعر ووظيفته وقضية المعتقد فى الشعر وكذلك لغة الشعر وبنائه .

وفيما يتعلق بقضية طبيعة الشعر كان للنقاد الجدد آراء متباينة وربما متناقضة فى بعض الأحيان ، إلا أنهم كانوا يجمعون على أن الشعر ترتيب أو تنظيم فعال ومؤثر للخبرة أو التجربة الشعورية . فريتشاردز مثلاً يرى أن الفارق بين التجربة الشعرية وأى نوع آخر من الخبرة هو أن الأولى تتمتع بقدر أكبر من التنظيم الذى يجعل عملية توصيل هذه التجربة ممكنة وناجحة . أما إليوت فيركز على ثلاث قضايا هى الفارق بين الشعر والنثر ، والطريقة التى يتبعها الشاعر فى التعبير عن تجربته ، وثالثها يتعلق بالطريقة التى يتلقى بها القارىء تلك الخبرة وكيفية تفسيرها . ويركز إليوت - كما يفعل ريتشاردز - على قضية التنظيم الفعال للتجربة .

ويركز نقاد الجيل الثانى على قضيتين رئيستين : التماسك البنيوى للقصيدة ، والأسلوب الذى يتبعه الشاعر فى تقديم تجربته الشعرية . فكلينث بروكس مثلاً يؤكد أن الفارق بين الشعر والنثر هو أن الأول يميل إلى التركيز والتكثيف بينما يميل الثانى إلى إقناع القارىء عن طريق تراكم التفاصيل والإقناع العقلى . أما رانسوم فيعبر عن رؤيته لطبيعة الشعر من خلال نظرية « اللحظات الثلاث » ؛ فاللحظة الأولى هى لحظة التجربة الفعلية أو الواقعية ، واللحظة الثانية هى لحظة معرفية يتم خلالها تأمل اللحظة الأولى ، وما يتبقى من عملية التأمل هـذه يمر إلى الذاكرة ، وفى اللحظة الثالثة يحاول الشاعر استعادة تلك الخبرة عن طريق التصوير . وتبدأ العملية الإبداعية مع محاولة الشاعر إحياء اللحظة الأولى التى استحالت شيئاً مجرداً عن طريق تجسيدها فى صور .

أما فيما يختص بوظيفة الشعر فللنقاد الجدد وجهات نظر متعددة . لكنهم يجمعون على أمرين أساسيين : أولهما أن طبيعة الشعر لا تنفصل عن وظيفته ، وثانيهما أن الفارق بين طبيعة الشعر ووظيفته من ناحية وطبيعة العلم ووظيفته من ناحية أخرى هو الفارق بين الرؤية الجمالية والرؤية غير الجمالية . فالخبرة أو الرؤية الجمالية تتميز بأنها غير نفعية أو غائية . وهم يؤكدون - متأثرين فى ذلك بفلسفة كانط - أن الخبرة الجمالية تتميز بغياب الدافع أو الرغبة فى الإشباع الغريزى .

وتحتل قضية المعتقد فى الشعر جانباً هاماً فى نظرية النقد الجديد . ويمكن تلخيص رؤية النقاد الجدد فى هذا الصدد فى أنهم يؤكدون فصل المعتقدات الشخصية للشاعر عما يكتب ، وكذلك يطالبون القارىء باستبعاد جميع معتقداته الخاصة عند عملية التحليل والتقويم . والمعتقد الوحيد الذى يسمحون به هو الاعتقاد بأن ما يقدمه الشاعر مقبول ويمكن تصديقه حتى وإن كان غير واقعى . ولذا فهم يركزون على مفاهيم القبول والمصداقية الفنية التى يجب أن يتحلى بها النص ، والتى تجعل القارىء يتقبل ما يقدمه النص حتى وإن كان يتعارض مع معتقداته وآرائه الخاصة .

إن رفض النقاد الجدد للمناهج النقدية الوضعية ، وتركيزهم بشكل مطلق على النص الأدبى كائناً مستقلاً بذاته ، يجب تقويمه وتحليله من داخله هـو ، لا من خلال الخلفية

التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية التى ساعدت على تكوينه ، جعلهم يركزون على الجوانب الشكلية واللغوية . ولذا فإننا نجدهم يتناولون قضايا اللغة وبناء الشعر من منطلق رؤيتهم للنص الأدبى على أنه منتج لغوى يتميز بالوحدة العضوية .

وفى تحليلهم للغة الشعر يعود النقاد الجدد مرة أخرى للمقارنة بين لغة العلم ولغة الشعر ؛ فالمقولات العلمية هى مقولات يمكن التحقق من صدقها أو كذبها عن طريق التجريب والاختبار المعملى ، أما المقولات فى الشعر لا يمكن القول بأنها صادقة أو كاذبة ؛ لأن الهدف منها ليس هو تقديم المعرفة بمعناها العلمى . كذلك يركز النقاد الجدد على بعض المفاهيم اللغوية والبنائية مثل الكناية والمفارقة والغموض والتصوير وما إلى ذلك من اعتبارات جمالية وشكلية .

أما الباب الثالث فهو محاولة لتقويم أفكار ومفاهيم النقد الجديد ، وذلك من خلال مقارنتها بأبرز التيارات النقدية الحديثة والمعاصرة . ويشتمل هذا الباب أيضاً على أربعة فصول ، يتناول الفصل الأول مقارنة النقد الجديد بالشكلانية الروسية (Russian Formalism) والثانى يعقد مقارنة بين النقد الجديد والأرسطية الجديدة (Neo-Aristotelianism) أما الفصل الثالث فيقارن بينه وبين التفكيكية (Deconstruction) أما الفصل الرابع والأخير فيتناول النقد الجديد من منظور سياسى .

يرى الكثيرون النقد الجديد نقداً شكلانياً ، لكن عند مقارنة هذا النقد بالشكلانية الروسية نكتشف اختلافات كبيرة بين التيارين . فرغم ما بينهما من أوجه تشابه متعددة تتمثل فى تركيزهم على النص الأدبى ذاته وثورتهما على المدارس النقدية التى تعتمد المناهج الوضعية فى التحليل والتقويم ، فإن هناك فروقاً واضحة بين الحركتين تتعلق بطبيعة النص الأدبى وقيمته وبنائه ودلالاته اللغوية . ويتميز الشكلانيون الروس كذلك بأن لنظريتهم أبعاداً فلسفية أشمل وأعمق من نظرية النقد الجديد ، ويبدو ذلك واضحاً فى مفهوم شكلوفسكى Shklovski عن « التغريب » (Defamiliarization) ومفهوم ياكوبسون Jakobson عن « السائد » (The Dominant) .

وإذا اعتبرنا الشكلانية الروسية تياراً شكلانياً حقيقياً ، فإن النقد الجديد يعتبر صورة زائفة للشكلانية . ذلك لأن تمسك النقاد الجدد بالمنهج الشكلى لم يكن إلا محاولة من جانبهم للتعبير غير المباشر عن القيم الاجتماعية والسياسية التى كانوا يؤمنون بها ويدافعون عنها ؛ بمعنى أن أفكارهم وآراءهم عن الشكل الأدبى كانت فى الأصل تعبيراً عن موقف ايديولوجى يتناسب مع مفهومهم لوظيفة الأدب فى محاربة القيم التى سادت فى عصر يحكمه أساساً العلم والتكنولوجيا .

وفيما يختص بالمقارنة مع الأرسطية الجديدة فإنها تبرز عيباً جوهرياً آخر فى نظرية النقد الجديد ألا وهو زيف المنهج النقدى الأحادى (The monistic approach) الذى يركز على تحليل الجوانب اللغوية والبنائية للنص الأدبى دون النظر إلى أية اعتبارات سياسية أو تاريخية أو اجتماعية أو نفسية . وعلى الجانب الآخر نرى الأرسطية الجديدة متمثلة فى رائدها رونالد كرين (R. S. Crane) ترفض الاعتماد على مدخل واحد فى دراسة الشعر وتدعو إلى تطبيق منهج تعددى (Plur-alistic Approach) فى تحليل الجوانب المختلفة للنص الأدبى . ويرى كرين أن رؤيتنا للنص الأدبى محكومة باللغة النقدية التى نتعامل بها معه . فإذا كانت هذه اللغة محدودة وقاصرة على جوانب محددة فإن رؤيتنا للنص ستكون بالضرورة محدودة وقاصرة . ولذا فهو يدعو الناقد إلى استخدام جميع المناهج والمداخل النقدية المتاحة حتى يتمكن من استكشاف الجوانب والأبعاد المختلفة للنص الأدبى .

أما فيما يتعلق بالمقارنة بين النقد الجديد والتفكيكية ، التى جاءت فى أعقابه ، فإنها تبرز مزيداً من أوجه القصور فى مدرسة النقد الجديد . فالتفكيكية - على عكس النقد الجديد - تدعو إلى منهج جدلى فى التعامل مع النص الأدبى ، وتقدم مفاهيم جديدة تعالج كثيراً من عيوب منهج النقد الجديد . فبينما يركز النقد الجديد على مفاهيم التوتر والمفارقة والتناقض والغموض والوحدة العضوية ، فإن التفكيكية ترفض مفهوم الوحدة العضوية للنص وترى أن كل نص أدبى يشتمل بالضرورة على معضلة (aporia) لا تؤدى إلى تماسكه ، بل على العكس ، تؤدى إلى تفككه وانهياره . ويرى التفكيكيون أن الكاتب يهدم ما يبنى ويفكك ما يركب أثناء

عملية الإبداع . وفى التفكيكية ـ كما فى النقد الجديد ـ لا مكان للمؤلف فى عملية التقويم والتحليل ، بل إن التفكيكية ترى أن عملية قراءة النص لا تبدأ إلا بموت المؤلف ـ موتاً معنوياً بالطبع ـ كذلك فإن التفكيكية تركز على دور القارىء أو المتلقى بل تعتبره المبدع الحقيقى للعمل الأدبى . فأثناء عملية القراءة يقوم القارىء بإعادة إنتاج النص الأدبى وهو بهذا يعيد كتابته . وبينما ترفض مدرسة النقد الجديد النظر إلى المبدع وإلى مقاصده ، أو إلى المتلقى وردود أفعاله الشعورية ، نجد التفكيكية تؤكد هذه المقاصد وردود الأفعال وتضعها موضع الاعتبار .

وهناك فارق آخر بين النقد الجديد والتفكيكية ، فمدرسة النقد الجديد تدعو إلى تحليل النص تحليلاً دقيقاً مركزاً بهدف الوصول إلى تفسير محدد له ، بينما يرفض التفكيكيون فكرة أن لكل نص تفسيراً محدداً ويستخدمون التحليل الدقيق للنص لدحض هذه الفكرة . يتناول الفصل الرابع والأخير من الباب الثالث مدرسة النقد الجديد من منظور سياسى . هنا يمكننا تقسيم رحلة التطور التى مرت بها المدرسة ـ من الوجهة السياسية ـ إلى مرحلتين أساسيتين : مرحلة التحدى والمواجهة التى انتهت بالهزيمة الكاملة ثم مرحلة المصالحة . وتشير الهزيمة هنا ، ليس إلى الهزيمة العسكرية ، بل إلى انحسار القيم والمبادىء التى كان الجنوب الأمريكى الزراعى يمثله فى مواجهة قيم المجتمع الصناعى الشمالى التى ظل النقاد الجدد يحاربونها . أما المصالحة فتشير إلى قبول النقاد الجدد بعض معطيات وقيم المجتمع الصناعى الشمالى مع إبقائهم على معطيات وقيم المجتمع الزراعى . وقد تحولت هذه القيم والمبادىء إلى تجسيد مفهومهم عن النص الأدبى ، بعد أن كانت تجسد مفهومهم عن الجنوب الأمريكى ، الذى ضاع تحت وطأة غزو الثورة العلمية والصناعية ، والقيم التى جاءت بها هذه الثورة .

ولقد كان النقد الجديد فى جوهره سياسياً ، بكل تأكيد ، رغم ادعاء النقاد الجدد عكس ذلك . فمجرد عدم التصريح بمواقف إيديولوجية أو سياسية معينة هو فى حد ذاته موقف سياسى ، ولم يكن صمت النقاد الجدد خلال مرحلة المصالحة والتوافق مع الوضع الجديد إلا جزءاً من استراتيجية تهدف إلى تغيير أسلوب المواجهة .

ولقد بدت الدعوة إلى فصل الشعر عن خلفيته التاريخية والاجتماعية فى ظاهرها دعوة من أجل الموضوعية الخالصة ، ولكنها فى جوهرها كانت تجسد موقفا سياسياً فهؤلاء النقاد عبروا عن اغترابهم وإحساسهم بالعزلة داخل مجتمع يشعرون فيه بأنهم أقلية ، ليس بالثورة ولا المواجهة كما كان الحال فى بداية الثلاثينيات ، ولكن بالصمت ومحاولة إيجاد بديل موضوعى لتجسيد القيم والمبادىء التى ظلوا مؤمنين بها . وقد وجدوا فى القصيدة ذلك البديل الموضوعى ؛ فقاموا بوضع جماليات النص فى المقدمة ووضعوا مواقفهم السياسية والإيديولوجية فى الخلفية، بمعنى أنهم رأوا فى الأدب تجسيداً للقيم التى فشلوا فى تجسيدها والحفاظ عليها فى الواقع .

لقد كان التحول من الدفاع عن مبادىء ومثل المجتمع الزراعى إلى مبادىء النقد الجديد ، من الناحية الإيديولوجية تحولاً من الثورة إلى الصمت ، ومن المواجهة إلى الخضوع ، ومن المعارضة إلى التصالح . والاستسلام وتحول الدفاع عن حرية واستقلال وذاتية الجنوب الأمريكى إلى دفاع عن استقلالية القصيدة ، وتحولت قيم التوافق بين الفئات العرقية والطبقية التى كونت الجنوب الأمريكى إلى مفهوم الانسجام والتوفيق بين المتناقضات (Reconciliation of Opposites) فى القصيدة . وكذلك تحول الدفاع عن تماسك المجتمع إلى مفهوم التماسك (Coherence) فى القصيدة . باختصار رأى النقاد الجدد فى القصيدة إحياء وتجسيداً لقيم المجتمع الزراعى الضائع . وكانت محاولات النقاد الجدد للدفاع عن الشعر فى مواجهة العلم ، الذى كاد ينهى وجود الشعر ، ومواجهة التكنولوجيا وكل قيم عصر الآلة ، بديلاً للدفاع عن المجتمع الجنوبى ضد سطوة الثورة الصناعية .